DOCUMENT RESUME

ED 044 955 FL 001 950

AUTHOR	Nostrand, Howard L.; And Others
TITLE	Film-Recital and French Poems: Cultural Commentary.
INSTITUTION	Washington Univ., Seattle.
SPONS AGENCY	Office of Education (DHEW), Washington, D.C.
PUB DATE	70
CONTRACT	OEC-4-14-010
NOTE	187p.: Revised edition, original published 1964
EDRS PRICE	EDRS Price MF-$0.75 HC Not Available from EDRS.
DESCRIPTORS	Cross Cultural Studies, *Cultural Background, Cultural Context, Expressive Language, *Film Study, *French, *Language Instruction, Language Rhythm, Language Role, Lesson Plans, Literature, Paralinguistics, *Poetry, Sociocultural Patterns, Sociolinguistics, Teaching Techniques, Versification

ABSTRACT

Twenty chapters of commentary on the filmed poetry recitation of Pierre Viala concentrate on developing insight into the cultural and social background of French language and literature. Suggestions for teaching the poems are followed by discussion of possible elements of a plan for teaching a poem and remarks about a "backward build-up" technique of language drill. The poems are taken from the writing of Robert Desnos, Raymond Grenier, Charles Cros, Charles d'Orleans, Paul Verlaine, Jacques Prevert, Pierre de Ronsard, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, and Alphonse Daudet. Special attention is paid to the notion of kinesics and paralanguage in the commentary on the film. A chapter on French versification, based on the poems used in this film, concludes the study. [Not available in hard copy due to marginal legibility of original document.] (RL)

ED 044955

FILM-RECITAL OF FRENCH POEMS;
CULTURAL COMMENTARY

Howard Lee Nostrand
Marie-Georgette Steisel
Frances B. Nostrand
Victor E. Hanzeli
Donald F. Riecks

Illustrations by

Lyle Seuffert

FL 001 950

Produced pursuant to a contract with the U.S. Office of Education, Department of Health, Education, and Welfare
by
The Department of Romance Languages and Literature
and
Audio Visual Services

University of Washington
Seattle, Washington 98105
1964; Revised 1970

U.S. DEPARTMENT OF HEALTH, EDUCATION & WELFARE
OFFICE OF EDUCATION

THIS DOCUMENT HAS BEEN REPRODUCED EXACTLY AS RECEIVED FROM THE PERSON OR ORGANIZATION ORIGINATING IT. POINTS OF VIEW OR OPINIONS STATED DO NOT NECESSARILY REPRESENT OFFICIAL OFFICE OF EDUCATION POSITION OR POLICY.

© Howard L. Nostrand 1964

"PERMISSION TO REPRODUCE THIS COPYRIGHTED MATERIAL HAS BEEN GRANTED BY Howard L. Nostrand

TO ERIC AND ORGANIZATIONS OPERATING UNDER AGREEMENTS WITH THE U.S. OFFICE OF EDUCATION. FURTHER REPRODUCTION OUTSIDE THE ERIC SYSTEM REQUIRES PERMISSION OF THE COPYRIGHT OWNER."

CONTENTS -- TABLE DES MATIERES

Acknowledgments		1
Introduction		3
Chapter I	Suggestions for Teaching the Poems	6
Chapter II	Possible Elements of a Plan for Teaching a Poem	8
Chapter III	Aspects of the Culture and Society Embodied in the Poems	11
Chapter IV	Technical Suggestion	18
Chapter V	Criticism and Suggestions Wanted from Teachers and Students	23
Chapitre VI	Robert Desnos, La fourmi	25
Chapitre VII	Robert Desnos, Le pélican	36
Chapitre VIII	Raymond Grenier, Un fruit pendu...	44
Chapitre IX	Charles Cros, Le hareng saur	49
Chapitre X	Charles d'Orléans, Le temps a laissé son manteau	56
Chapitre XI	Paul Verlaine, Les sanglots longs; Il pleure dans mon coeur; Le ciel est, par-dessus le toit	68
Chapitre XII	Jacques Prévert, Chanson de la Seine	80
Chapitre XIII	Jacques Prévert, Promenade de Picasso et Pour faire le portrait d'un oiseau	86
Chapitre XIV	Pierre de Ronsard, Mignonne, allons voir si la rose	97
Chapitre XV	Jean de La Fontaine, Le singe et le léopard	107
Chapitre XVI	Arthur Rimbaud, Roman	116
Chapitre XVII	Charles Cros, Autrefois	122
Chapitre XVIII	Charles Baudelaire, Correspondances	128
Chapitre XIX	Alphonse Daudet, Le sous-préfet	136
Chapitre XX	La Versification française...	167
Références		181

ACKNOWLEDGMENTS

The contributors gratefully acknowledge the assistance of the many persons who have made suggestions and improvements in this Commentary.

Professors Ray L. Birdwhistell and Edward T. Hall have viewed the film and made observations on its kinesic aspects. Professors Francis Hayes, Elton Hocking, and William N. Locke have viewed the film and offered opinions on its potential uses. Mr. Augustus Koski proposed the teaching technique of momentarily silencing the sound track, which led to the experimentation whose result appears in Chapter IV.

Mrs. Jacqueline Leiner and Mr. René Marinoni have made valuable editorial comments. Professor Wolfgang Leiner has helped to make precise the study on versification. Professor Sidney Braun has supplied comments, and biographical data on authors of the poems.

Miss Joanne Terrizzi and Miss Karen Engeln contributed the vocabulary studies on Le sous-préfet. Miss Christiane Andel assisted Professor Hanzeli in his chapter of the Commentary.

Mr. Lyle Seuffert has designed the illustrations.

For permission to quote copyrighted materials, we are particularly indebted to the heirs of Robert Desnos, to Mr. Jacques Prévert, to the Société des Gens de Lettres de France, and to the University of California Press. The specific credits are indicated in the footnotes to the passages quoted.

The staff of the Language Research Section in the United States Office of Education, Dr. A. Bruce Gaarder, Mr. Augustus Koski, and Mrs. Julia Petrov, have made the project feasible as only an enlightened sponsor could have done.

Miss Harriet Rubin, editorial assistant for the Project, assisted by Miss Abby Simpson in the preparation of the manuscript, has brought together the diverse contributions into the form that follows.

2 Acknowledgments

The teachers who experiment with these materials are invited to contribute toward their further development, particularly by commenting on the points indicated in Chapter V.

Howard Lee Nostrand
Department of Romance Languages
and Literature
University of Washington

Marie-Georgette Steisel
Department of Foreign Languages
and Literatures
Temple University

Frances B. Nostrand
College of Education
University of Washington

Victor E. Hanzeli
Department of Romance Languages
and Literature
University of Washington

Donald F. Riecks
Audio Visual Services
University of Washington

INTRODUCTION

As foreign-language teachers endeavor to give more insight into the cultural and social background of a language, literature becomes more important than ever.[1]

For students of French, literature can be a fascinating way of entering into important aspects of the people's life. Poetry makes a natural beginning, since it appeals to all ages and can be approached very simply. French poetry, furthermore, can be a shared experience that brings the foreign learner closer to his age-mates in French-speaking countries.

The fact that Pierre Viala is reciting poems represents in itself a significant tradition of French culture. Early in his life Mr. Viala came in contact with literary masterpieces, many of which he memorized, as French children do from the elementary grades through high school. This element in French education is significant for several reasons. It transmits a respect for the nation's past achievements; it develops the ability to enjoy imaginative art; and it attaches both the reverence for the past and the imaginative power to the art of literature. The literary heritage thus becomes a main common ground among the educated French, and consequently, for all outsiders who wish to establish mutual understanding and communication with French people.

Would a filmed recitation do more for such outsiders by showing the scenes and objects referred to in a poem, or by showing an actor reciting? There is reason to experiment with both. The objects help more to relate words to their literal meanings. But if some of the meanings can be learned beforehand and the rest from the verbal context of the poem, then the foreigner can discover something more about French culture by <u>seeing</u> as well as hearing the person recite.

---

1. We publish these introductory chapters in English hoping that colleagues in several languages, and specialists in the newer educational media, will have use for it and will contribute to its evolution. The commentaries on the poems we are presenting in French so that they may serve directly for teaching conducted in the language.

For the French have a stylistic tradition that governs the reciting of poetry. The style is not monolithic, to be sure, but recognizable none the less. It is made up of distinctive ways of expressing a certain quiet sadness, or a subtle amusement, or the enjoyment of the beautiful, and above all, a pervading ideal of elegant restraint. Within the range of the French style of elocution Mr. Viala leans to the more demonstrative, partly because of his experience in projecting the subtleties of French verse to foreign audiences, from Africa across the Americas to Japan. By watching him and listening closely, the foreign observer can grow to feel what a French person finds in a poem, what he expects of an encounter with literature. This oral style, moreover, has a significance beyond literature. It is part of a cultural style that also governs the art of conversation, and consequently shapes the social expression and some of the habits of feeling and thought shared by bearers of French culture.

In France the two arts of literature and of conversation have been perfected together, literature seeking the naturalness of unaffected speech -- even in scientific reports -- and conversation striving for the finish and planned form of written composition. True, writing is different from talk, especially small talk. But les banalités are only the beginning of conversation. As the art rises to the discussion of ideas, one will have use for all one can learn from expository and narrative literature by hearing and watching Mr. Viala recite Charles Cros, Alphonse Daudet or Jacques Prévert.

There is a further advantage in watching the interpreter of the writings rather than the objects they mention. When the objects are not literally present, the viewer has to exercise his poetic sensitivity and creative imagination. This is a strategic function of the humanities in the education even of those destined to be rigorous scientists, for the scientist who will advance beyond the present conquests of science must

first learn to work in fields of data that have not yet been reduced to literal statement.

But above all, the cultural style that is so fascinating to try to understand and assimilate cannot really be observed unless one sees the part played in its expressiveness by gestures and facial expressions, by body motions and posture.

It is the good fortune of foreign students that the French have a tradition of reciting poetry, so that visitors to France can participate in some of the nation's unifying heritage of culture by attending the recitals of traveling student groups and of professional actors, who sometimes present poems as curtain-raisers, for example, before a classical play at the Comédie Française.

The present experiment aims to explore whether the film can spread that opportunity for contact with French culture to more students outside France, and whether this new educational medium can, at the same time, encourage the repeated encounter with a poem which live recitals hardly permit, but which the foreign learner decidedly needs in order to assimilate the wealth of experience it contains for him.

F. B. N.
H. L. N.

Chapter I

Suggestions for Teaching the Poems

We shall refer to the selections as "poems" even though one of them, Daudet's Le sous-préfet aux champs, is actually a short story and another, Charles Cros', Autrefois, is a monologue in prose.

Poetry should first of all be enjoyed as a literary whole, as creative art, before it is studied and analyzed (if it need be analyzed) as literature and as an expression of the culture and society which produced it.

Elementary-school children will be delighted with the rhythm and music of a poem, its intonation and expression. These are all closely allied to the picture or scene which the words evoke as well as to the thought and feeling they express. Children will also enjoy the actor's facial expressions and gestures which are an inherent part of the culture he exemplifies.

As a preliminary step in teaching one of these poems, the teacher may want to make sure that some key vocabulary items are familiar before the complete poem is heard: for instance, "la fourmi," "le pélican," "le hareng saur." Pictures which may help the teacher do this without using English are included in the pages that follow. The words can best be learned in sentences that illustrate their meanings. In most cases the poems themselves provide sentences that serve perfectly; occasionally we have supplemented with more sentences that can be used. The students should however be encouraged to deduce the meaning of as many words as possible from the context.

Once they are familiar with the vocabulary, the students should see the film. They should discover on their own as much as they can about the poem and tell in their own words what they find in it. This is what Whitehead calls the "stage of romance," the "stage of discovery."[1] The teacher should

---

1. Alfred North Whitehead. The Aims of Education. New York: Macmillan, 1929. See chapter 2.

not point out anything that the students can be induced to discover for themselves.

The next step in studying a poem can be to place it in time -- very simply for the younger children -- as contemporary, nineteenth century, sixteenth century, etc. High-school students should know the dates of the poet's life or the century in which he lived. They may want to know also his position in literary history, his contributions to literature, and his influence on other writers. The older students may wish to know why the poet is considered "great."[2]

F. B. N.

---

2. The teacher may find helpful Understanding Poetry, by Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, although it treats only poetry written in English. 3rd edition, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1961.

Chapter II

Possible Elements of a Plan for Teaching a Poem

1. Have the class learn the new expressions as suggested above.
2. Let the class see the film, perhaps with some active purpose such as to notice intonation, or facial expressions, etc.
3. Have students read the poem aloud.[1]
4. Ask students to summarize the meaning or theme simply.
5. Ask students to look for the feeling, mood or tone of the poem.
6. Have students look for any moral or lesson which the poet wishes to leave with the reader.
7. Have the students notice the poetic use of certain words; their combinations for meaning and for creating sound effects; and whether the poet uses puns, slang expressions or other unusual words.[2]
8. Ask students what they like particularly (or dislike).
9. Have the class listen to the poem again.
10. Have the class learn a poem by heart. The film may be shown silently so that students may practice.[3]

---

1. By observing the actor's pronunciation as a model to imitate, students can learn a wide range of useful things about how French is actually spoken, most of which we have thought need not be pointed out in this commentary. For example, in La fourmi, the final [i] in the title is a completely unvoiced fricative, while it becomes a clear vocalic [i] two words later by reason of its medial position in the sense group. Or again, one will find in Le sous-préfet some unforgettable examples of the French intonation pattern used in enumerating items, or to indicate a mystified surprise; the voice-qualifying patterns expressive of reassurance, of indignation, of satire.
2. See the chapter on Versification (Chapter XX).
3. A remote-control button can be attached to the projector, so that the teacher can easily cut out the sound for a final phrase (such as "ça n'existe pas" in La fourmi), then at the next showing, cut out a longer phrase, etc., using the principle of the "backward build-up" to induce the students to fill in longer and longer segments until they find they have memorized the poem. For help with the problems of installing a sound control without damaging the projector, see the chapter on Technical Suggestions, page 18.

11. The teacher may point out what aspects of French culture the poem illustrates; what might be considered typically French in the poem.[4]

Suggestions for handling items 4, 5, 6, and 11 will be found in the chapters on the individual poems.

12. The teacher may induce students to write poems of their own in French on a subject similar to one of those studied. This approach has a solid basis in psychology, and has been found practicable with moderately advanced students in senior high school.

A shrewd psychologist, the late Edwin R. Guthrie, used to suggest to college students that they intensify their motivation by thinking of study as a rehearsal for some performance of their own. This insight can be applied to the developing of an interest both in understanding and in writing poetry, as acts of creative imagination.

Mrs. Sarah Vyborny, a teacher in the Seattle Public Schools, has successfully used creative writing in teaching advanced high-school French. The first step in her method is to create an atmosphere that will induce a student to seek poetic expression for a personal experience. The class studies some poems, listens to them read aloud, and reads them aloud. Words suggestive of a mood are studied for their sounds, meaning, and connotations, and become the inspiration for poems written by the students, who consult the teacher individually as they gradually improve their handiwork through successive drafts. The best poems each year have been presented in an attractive mimeographed booklet made by the students.

F. B. N.

---

4. For this purpose, the general headings given in the next chapter are recommended. The film excels especially for the chance it gives to study how gestures and body motions contribute to the expressiveness of a language. The rich detail of this kind that can be observed in the present film is suggested in a letter of December 3, 1963, from one of the best-known pioneers in the field of kinesics, Dr. Ray L. Birdwhistell, Professor of Research in Anthropology at the Temple University Medical Center, Philadel-

phia, and Senior Research Scientist in the Eastern Pennsylvania Psychiatric Institute:

> It is, of course, true that a French actor behaves like a French actor. (This is particularly evident in the monologic situation.) This performance is beautifully (from my point of view) different of that to be seen if we had comparable films from American, English, German, or even Italian actors reading poetry. Such films would give manifest proof of the difference in style between the various cultures. Furthermore, even the least visual observer will be aware of the very limited, but altogether expressive and economic body-part utilization of the French tradition. The everted head-cock and the bilateral brows which cross-reference and tie together related stretches of message, the use of at least five degrees of lid closure, the positioning of ocular focus and the thickening and thinning of lips are all demonstrated here. So also is it easy to see the essential frontfacedness (little side face activity) of the French actor and speaker.
>
> A skilled teacher can use these sequences to point out the essential tightness of the French body, which, with the exception of the localized scapular involvement is almost as monolithic as the Irish. The stylization of French male legs (which suggest elegance to an American audience) is also demonstrated here. Furthermore, even the least observant student will be able to see the specially French continuity of lower arm and wrist with the special accent on economically stylized finger movement.
>
> Finally, I am convinced that these sequences should be of use to those who would integrate body movement redundancies with the French use of vocalic stress and pitch. These "syntactic" kinesic markers are, I feel, exaggerated but not distorted if the investigator remembers that this is a declamatory, not a conversational style.

Chapter III

Aspects of the Culture and Society Embodied in the Poems

We suggest beginning with the poem itself, discovering and exploring what is actually within it, and postponing until a later stage any inquiry into the life of the author or even the setting of the poem, except an awareness of the period it belongs to.

The exploration of what is in the poem, however, leads beyond the poem itself. The materials used by the poet inevitably bring something with them: they do not derive their entire meaning and resonance suddenly from their participation in this artistic structure. The structure itself, furthermore, contributes something from the culture outside the poem: the rondeau, the sonnet, or a verse form, for example, brings with it the atmosphere of a specific tradition. To regard a work of art as an organic whole implies not only an internal structure but also an organic relationship to an environment, as Professor Walter Sutton has lately been reminding us.

To appreciate precisely what the structure and materials bring into the work of literary art, one needs to know the significance they have in the culture as a whole. One wants to know what the Seine and Notre Dame signify to a bearer of French culture, what the issue is between Picasso and realistic painting; whether "le progrès" is a concept of improvement or just of change, and why "bonheur" and "malheur" should cap the climax of Charles Cros' puckish meditation.

The question of how important these ideas are in French culture, and the question of what makes them important, thus enter into the study of literature for its own sake. The same questions lead toward understanding of the culture and society. There need be no conflict between literary and cultural studies. One can learn from each about the other.

Later in this booklet we suggest some of the discoveries that students can be helped to make in each poem concerning one aspect or another of French ideals, habits of expression, ideas about man, humor -- in short, the French way of life. Students of any age can enjoy more on this subject in any of the poems.[1]

It may be helpful to teachers and older students to offer here a checklist of the kinds of discovery that will be especially rewarding. For this purpose, we suggest distinguishing between two great systems in a people's way of life: culture and society. The sociologist Talcott Parsons draws the following distinction between these two useful concepts, which of course are both generalizations drawn from the same total body of data: "The social-system focus is on the conditions involved in the interaction of ... human individuals who constitute concrete collectivities. ... The cultural-system focus, on the other hand, is on 'patterns' of meaning, e.g., of values, of norms, of organized knowledge and beliefs, of expressive 'form.'"[2]

---

1. It is good teaching to let students make their own discoveries, provided they see that responsible generalizing about national character is extremely difficult. It should be stressed that the cultural generalizations made apropos of these poems are rarely more than hypotheses, in need of rigorous testing -- and also, that the formulations of the poems' artistic import are constantly open to question. One comes to think, in fact, that all such formulations should be offered as personal opinions until it has been verified that they seem reasonable to a wide sampling of informed readers.
2. In Talcott Parsons, Edward Shils, Kaspar D. Naegele, and Jesse R. Pitts, editors. Theories of Society: Foundations of Modern Sociological Theory. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1961, 2 volumes. Volume I, p. 34. Note that the term "society" should be used consistently to mean either a collection of actual persons or the relationships among them which form a given social structure. We shall use the term here to mean the social structure, and shall call the collection of persons a people or a population.

Professor Parsons arranges on three successive levels, of increasingly complex organization, the structure of the individual personality, the social structure, and the culture. We shall list here for the cultural level, and then more briefly for the levels of society and personality, the main aspects or categories under which literary works may enlighten our understanding of a people.[3]

1. Values: the culture-wide aims -- ideals, aspirations, the criteria for making choices and judgments. Values may also be expressed negatively as disvalues: aversions, fears, and anxieties. The culture-wide values include method-shaping values: purposes that shape such patterns of thought as a people's methods of seeking truth or agreement, of solving problems, of creating intellectual constructs. The method-shaping values are not the same from one culture to another. French university students, for example, will take satisfaction in a clear analysis of a problem represented as insoluble, while American students will feel uncomfortable unless the analysis points to a solution. The French satisfaction in clear definition -- "voir clair," "préciser" -- apparently belongs to a very general orientation toward theorizing, in contrast with a more pragmatic emphasis of American culture on solving problems.

2. Assumptions about reality: the key postulates (unproved suppositions) about the nature of man and the world. These assumptions, often called nowadays the existential premises of the culture, form the "ground of meaning" of the culture. Older students may be good enough detectives to discover assumptions in these poems that the poet himself may not have noticed.

---

3. Precisely what sorts of literary evidence are valid, and the full relation of literature to its context, are discussed in Howard L. Nostrand, "Literature in the Describing of a Literate Culture," The French Review, 37 (2, December), 1963, pp. 145-157.

3. Empirical beliefs: the conclusions of the sciences and the humanities. While values and methods are concerned with what ought to be, the ground of meaning and the empirical beliefs form together the image of what is. A people's concepts of space and time, for example, are made up partly of empirical conclusions and partly of meaning-orientations not subject to proof, such as a tendency in "thinking" time to orient oneself toward the past, present, or future. (Empirical beliefs apparently differ little between French and American culture.)
4. Art forms, including folk art and humor.
5. Language holds essentials for understanding both at the cultural level, among the patterns of orientation, and at the social level, where the linguistic patterns together with phonemic and lexical details become a part of human interaction.
6. Paralanguage and kinesics: i.e., tone of voice, accentuation, etc.; gestures and body motions.[4] The understanding of a language depends, more than most language teachers have

---

4. For paralanguage and kinesics see Edward T. Hall, The Silent Language. Garden City, New York: Doubleday and Company, 1959. Professor Hall plans to publish further research on "proxemics," the spatial distance between conversing persons, which varies according to society and status.

   A conference on paralinguistics and kinesics was held at Indiana University in May 1962, with support from the U.S. Office of Education. The proceedings are to appear in Thomas A. Sebeok, Alfred S. Hayes and Mary Catherine Bateson, editors, Approaches to Semiotics. Mouton, 'S Gravenhage, 1963. The volume includes five papers by scholars representing psychiatry, psychology, cultural anthropology, linguistics and education, as well as an overview paper by Margaret Mead. Plans are under way for an 8-week seminar on semiotics (now redefined as total communication via all modalities, including touch, taste and smell) to be held in the summer of 1964 under the direction of Alfred S. Hayes and Mary Catherine Bateson.

   For kinesics, see especially Ray L. Birdwhistell, Introduction to Kinesics. Washington, D. C.: Foreign Service Institute, Department of State, 1952.

   Students will enjoy testing the generalization made by Gérard Brault that French gestures precede the words they illustrate, while American gestures accompany the words. "Kinesics and the Classroom: Some Typical French Gestures," French Review, 36 (4, February), 1963, pp. 374-382; p. 376.

realized, on this accessory system of symbols.

The gestures used by Mr. Viala become significant expressions not only of moods but of a culture, if one observes them in the light of ideas such as the following:

> Gesture among the Americans is largely oriented toward activity; among the Italians it serves the purposes of illustration and display; among the Jews it is a device of emphasis; among the Germans it specifies both attitude and commitment; and among the French it is an expression of style and containment.[5]
>
> It is probably safe to say, however, that gestures seeming to be uniquely indigenous to America are, in general, lacking in the ardent stylization of those of the French or the interpersonal involvements conveyed through Italian gestures. Such typically American gestures as the hitchhiking sign -- which could, incidentally, originate only in a country where total strangers are welcomed as passengers -- or the bull's-eye sign designate more often than not the direction or intensity of movement or the effect and success of action; but few such gestures or actions contain a subjective reference indicating frustration or gratification.[6]
>
> The basic communicative philosophy of the French reveals itself in the desire to display style and taste in word, gesture, and action. For many centuries France's role as a pace setter for Western civilization was based upon the intense emphasis it gave to the refinement of systems of symbolization and their application to human relations. French style and taste, originating in court ideas of chivalry, intrigue, polished words, and accomplished formality, were readily taken over by the ruling classes of the entire Continent. Aspects that assumed importance were such things as food and dress and the elegance of human conduct. But with the advent of the French Revolution and the change in social structure, some of the emphasis on style, taste, and conduct became outmoded and empty gestures, recalling past days but not adapted to modern conditions.
>
> Foremost among the core values of French culture is the emphasis on thought, and in no other country have speech and writing been taken

---

5. Quoted by permission of the University of California Press from Jurgen Ruesch and Weldon Kees. Nonverbal Communication. Berkeley: University of California Press, 1956, p. 22.
6. Ibid., p. 23.

> so seriously. Verbal expression reached its climax in the novel, satire, drama, poetry, memoirs, aphorisms, and correspondence; the intricacies of thought were expounded in countless treatises on philosophy and mathematics, or even in the Code Napoléon. In keeping with the precision of their writing, the French use movements sparingly; gestures are neither as expansive as those of the Italians nor as insistent as those of the Jews, nor do they show such rigor as those of the Germans. Gestures are stylized expressions of emotions, calculated and executed with elegance and precision. More than in other cultures emotional expression is related to the total behavior of a person, although minute details of face and fingers are brilliantly brought into play. It is more the sequence of whole actions which are interpreted as gestures. Comportment in a social situation is the embodiment of the French gesture; it is neither interpersonal nor illustrative, but essentially serves the purpose of carrying expression to an ideal perfection.[7]

7. Social institutions. The subdivisions of society that best utilize the learner's thought habits and our departmentally organized knowledge are the five or ten customary types of social institution, notably: familial, religious, economic-occupational, political and judicial, educational, intellectual-esthetic, and recreational. Each institution may best be analyzed into the roles played in it, the prescribed conduct in each role, and what is actually expected of each role.

Daudet's Sous-préfet aux champs utilizes the "role expectations" that attach to a certain political functionary.

8. The individual personality. One of the unconquered frontiers of the social sciences and the humanities is the defining of "national character" in terms of a people's prevalent types of personality structure. Possibly the problem may be solved one day by students now in school!

The main shared elements of national character are the values and beliefs that are part of the culture, and the social

---

7. Ibid., p. 25. For specific kinesic markers observable in Mr. Viala's recitations see above, page 9, note 4.

roles that make up the institutions of the society. The personality level is primarily one of individual differences, including the differing personal patterns of drives and motives that underlie the relatively uniform outward behavior.

Nevertheless, national groups as seen from outside appear to have similar personality structures, and the French poems in the present collection may offer keys to a French national character if an outsider can observe intently enough the creative forces and procedures, the quality and sequences of artistic tone and mood, the unconscious yet culturally conditioned reactions that doubtless are latent in the works of art as they are in the behavior of the creative artist.

The comments on individual poems will make a start toward relating the poems to their sociocultural context. Further ideas are invited, and credit will be given to those whose contributions can be incorporated in a later edition of this commentary.

H. L. N.

Chapter IV

Technical Suggestion: A Button-Switch to Silence the Sound Track

An effective method of using film in language drill is the "backward build-up." This technique involves silencing the projector for progressively larger segments of a recitation, beginning with the last phrase.

The sound track can be momentarily silenced by manipulating the projector's volume control. This method is adequate but awkward: the instructor must stand next to the projector. It also requires skill to reach the desired volume setting after each silencing.

A specially constructed switch described below will provide the instructor with the maximum degree of flexibility and convenience in silencing the projector. This unit is designed for use with standard extension speakers.

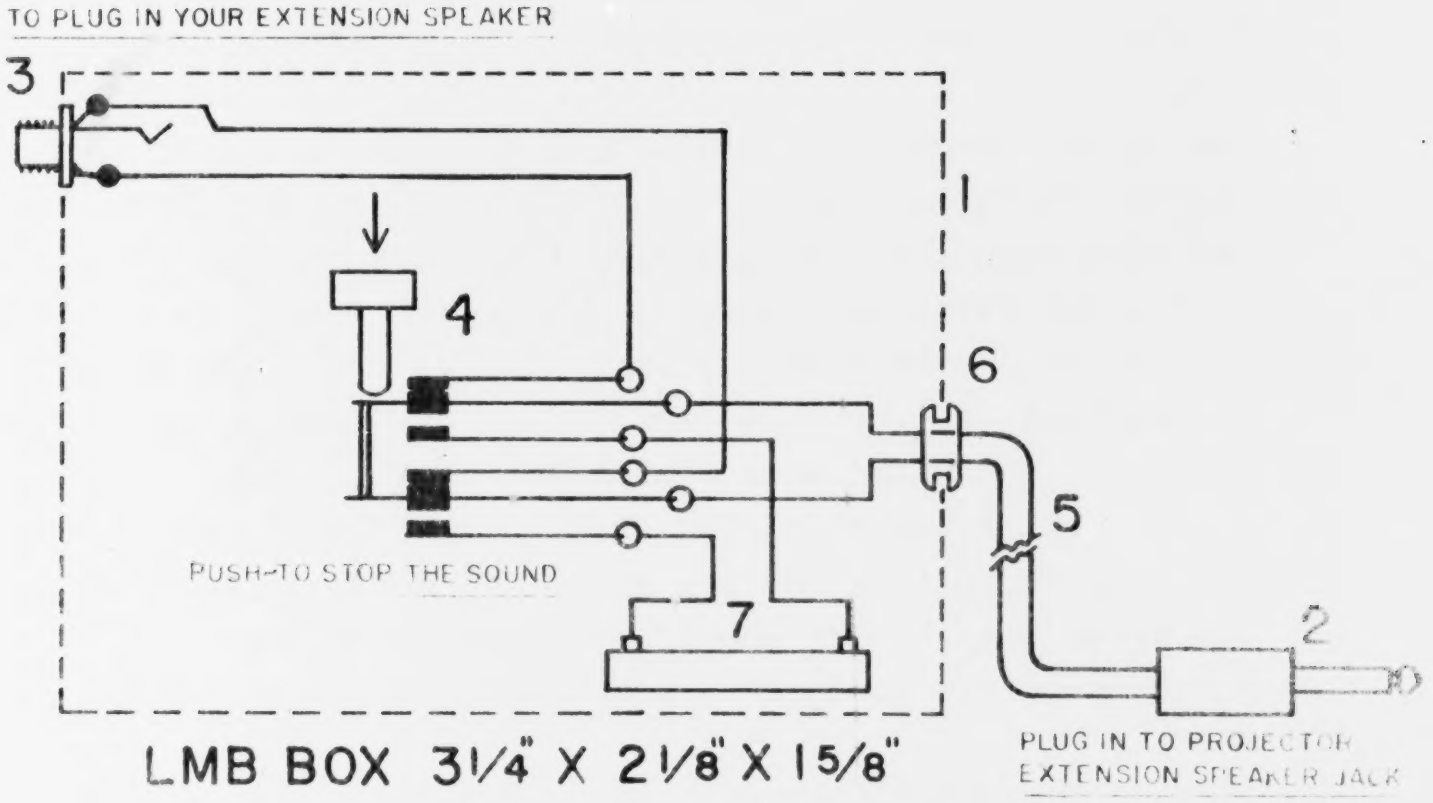
In most 16-mm. sound projectors the amplifier and speaker are designed as a unit. Damage to the amplifier will result if it is operated with the speaker disconnected, because the amplifier is designed for use with the resistance exerted by the loudspeaker. It is therefore necessary to substitute a similar resistance when the speaker is silenced. The diagram below illustrates the proper method of installation to protect the amplifier. When the switch is activated it replaces the speaker with an 8-ohm resistor to provide amplifier protection. If after reading this description and studying the diagram one is still unsure of the proper installation, he should consult an electronics technician.

Parts used in switch:

(1)	LMB 000 Box Chassis 3-1/4" length 2-1/8" width 1-5/8" depth	$ .68
(2)	One Littel Plug Switchcraft Part No. 280	1.00

(3) One Switchcraft jack L-11	$ .40
(4) One switch, push button, Switchcraft No. 1006	1.35
(5) Belden wire No. 8471, 20'	1.00
(6) Rubber grommet, 1/4"	.03
(7) 8-ohm watt resistor	.85
Total	$5.31

TO PLUG IN YOUR EXTENSION SPEAKER



Built-in extension speakers can also be similarly modified to provide sound cut-off without affecting normal operation.

D. F. R.

Georgette Steisel draws from her experience these practical suggestions for teaching the poems to children, using the "backward build-up" principle referred to above on page 18.

Tell the pupils that this is like a game with a serious purpose, like learning to sing a song, and that they must listen to the rhythm of a whole line and try to mimic the way the actor says it. Starting with the word petits, in Le hareng saur, is excellent because they learn to say it as Mr. Viala does, without aspirating the p. Children are amused by Mr. Viala's final gesture indicating that some grown ups, too, (those who are not "graves, graves, graves") may belong to the wonderful world of the littleones. Some children, being born-actors, will imitate such gestures naturally, but the attention of all the children should be drawn first to the movement of the lips.

It is not necessary to slow down the film in order to facilitate the repetition by the children. However, the teacher will help greatly by saying the missing words alone the first time she silences a word or a group of words, to show the pupils that it can be done naturally and at the right speed. The second time, the children should say the missing word with the teacher. The third time the children will repeat it on their own. It is essential for them to understand that it is a useful routine to time and pronounce the words "exactly the way the actor does." One should not change the learning routine once it has been established and understood by the children.

Remind them that they must be watching the lips of the actor exactly as if they were trying to learn how to read lips. (This will recapture the wandering attention of some!) Only when they have mastered the pronunciation and memorized the words should the teacher emphasize imitating the gestures of Mr. Viala, the movement of his arms, of his head, reproducing the quality of his smile, etc. The children then identify with Mr. Viala and become quite French.

The whole drill should be timed to avoid monotony, and the pace should be fairly fast. It does not matter if the

silencing of the sound track is not always done accurately, starting with the exact missing syllable. The important thing is that all the children voice such syllables according to the learning pattern.

The "backward build-up" can be applied in the following manner to three of the poems that appeal especially to children:

In Le hareng saur,

Silence: the last word: petits;

then the last two words: petits, petits (this will be only a matter of repeating a word just heard):

then the last three words: petits, petits, petits (the clue will be les enfants);

the last word sec in three lines;

then sec, sec (the clue is the first sec):

then sec, sec, sec (the clue is the hareng saur);

then toc, toc, toc, toujours, toujours, toujours, longue, longue, longue, etc.;

then une échelle, une ficelle, le marteau, un grand clou, le clou pointu, cette histoire, etc.

In La fourmi,

Silence: the Eh! Pourquoi pas?

then the second half of lines 3, 6, 9:

ça n'existe pas;

then français, javanais, char et canard, une fourmi, sur la tête, avec un chapeau sur la tête.

In Le pélican,

Silence: the two mentions of un pélican (both are preceded by a pause);

then un oeuf tout blanc, repeated twice;

then très longtemps, inévitablement, étonnamment, dix-huit ans, avant, autant, le capitaine Jonathan, le pélican de Jonathan, etc.

M.-G. S.

Chapter V

Criticism and Suggestions Wanted from Teachers and Students

The present film and booklet of commentary are an experiment, with the simple hypothesis that filmed recitations of good literature can serve toward three objectives:

A. the capacity and expectation to enjoy the poetic in literature;
B. thorough learning, indirectly, of language -- phrases, syntax patterns, and also intonation, accentuation and gestures;
C. insight into the patterns of culture embodied in the literary selections, defined by the teacher and students with the help of suggestions made in the Commentary.

The criticism sought

Experimenters are earnestly invited to say precisely what features of poems, the film, and the commentary have proved interesting or boring for their students; and useful or not useful toward objectives A, B, and C.

One will need to describe the conditions under which the materials were tried out -- particularly:

1. the audience (age level, how many years of previous study of French, accelerated or retarded group, etc.)
2. the teaching methods used (how much repetition and what kind; what sort of discussion, what use of the Commentary, etc.)
3. any materials or devices added locally whether they proved successful or not.

The suggestions sought

1. Some teachers would doubtless like to propose the filming of more selections, to include types of literature not represented in this first series. Some may want to see other styles of recitation included.

2. One basic issue is the relative value of (a) showing a person reciting, and invoking the viewer's imaginative power to visualize the scenes in the poems, or of (b) showing the scenes, so as to condition to literal "meanings" the viewer's conception of what the phrases refer to, and reducing the recitation to a voice or perhaps a succession of contrasting voices. Comment will be welcome on the choice to be made between (a) and (b).
3. Added instructional aids may be needed to facilitate favorite ways of teaching. It would be helpful to describe and illustrate any types of drill materials that one wants to request.
4. It is not at all too "far out" to suggest kinds of audio or audio-visual equipment not yet available that might make one's favorite ways of teaching still more effective or more convenient. One might want, for example, each poem as a separate loop of film in a quick-loading cartridge. (The gadgets take the lead over us only when we neglect to shape them to well-defined purposes of our own!)

While the year of initial experimentation with these materials came to a close in the summer of 1964, the authors will welcome further experiments or suggestions, and they hope that this venture into the new media will continue to stimulate progress in utilizing these untold new resources toward making the learning of foreign languages more efficient and more enjoyable.

H. L. N.

D. F. R.

Chapitre VI

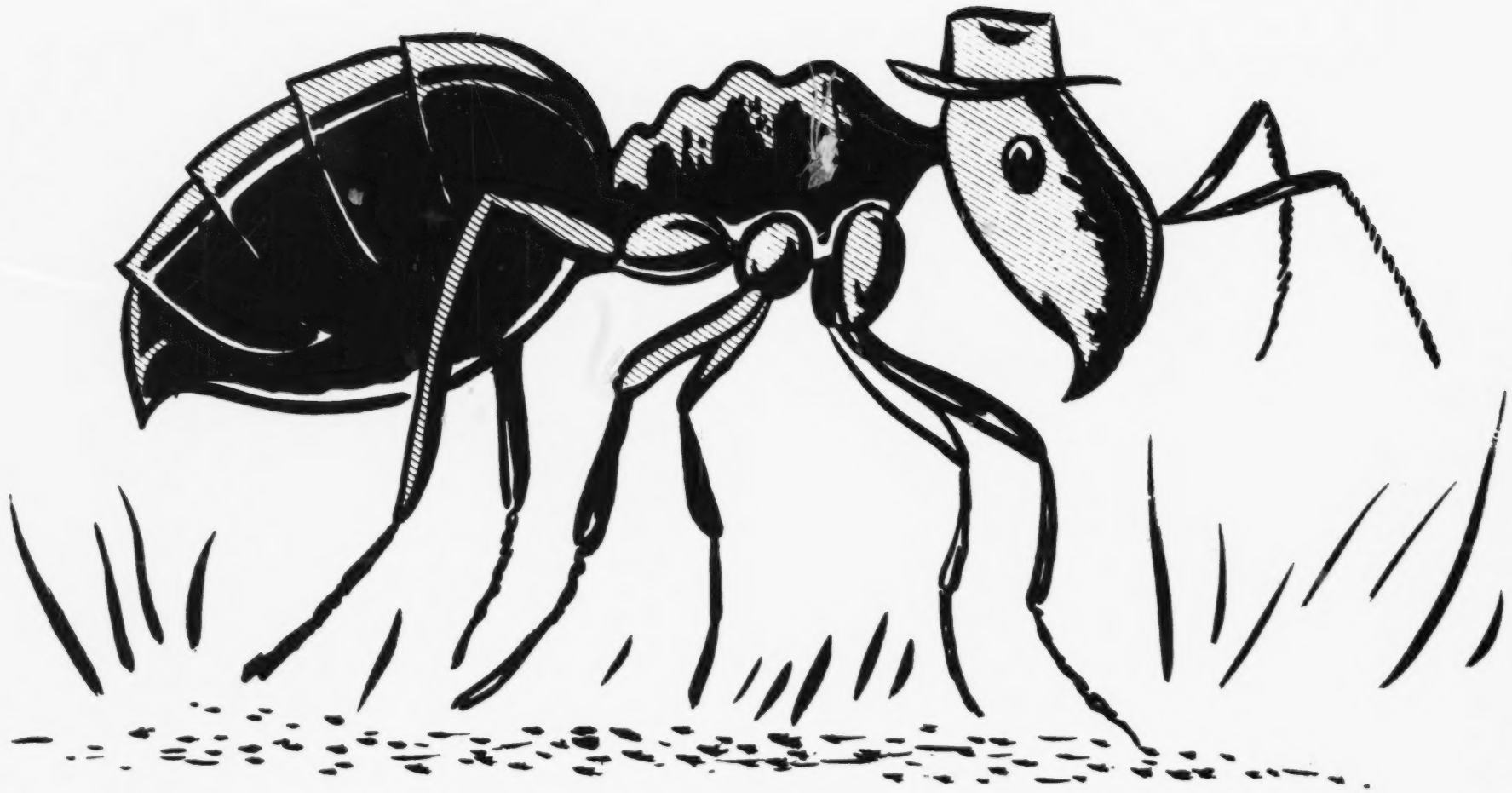
Robert Desnos, 1900-1945

[ROBERT DESNOS]

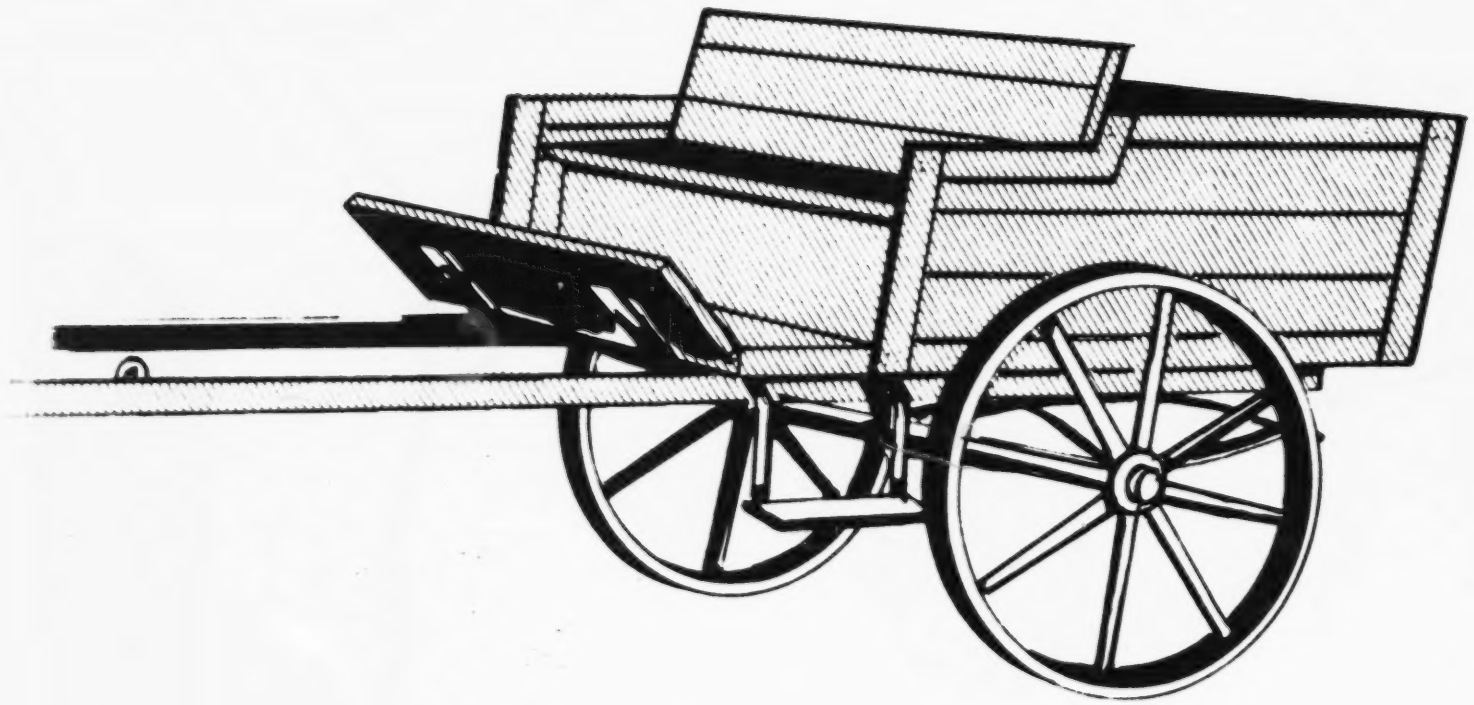
La fourmi

Une fourmi de dix-huit mètres
Avec un chapeau sur la tête,
Ça n'existe pas, ça n'existe pas.
Une fourmi traînant un char
Plein de pingouins et de canards,
Ça n'existe pas, ça n'existe pas.
Une fourmi parlant français,
Parlant latin et javanais,
Ça n'existe pas, ça n'existe pas.
Eh! Pourquoi pas?

Robert Desnos. Trente chantefables pour les enfants sages. Illustrations d'Olga Kowalewsky. Paris: Librairie Gründ, 1944.
Réimprimé dans Hier et aujourd'hui: Premières lectures littéraires, Germaine Brée and Anne Prioleau Jones, editors. New York: The Ronald Press Company, 1958, p. 29.
La reproduction de ce poème a été autorisée par les héritiers de Robert Desnos.

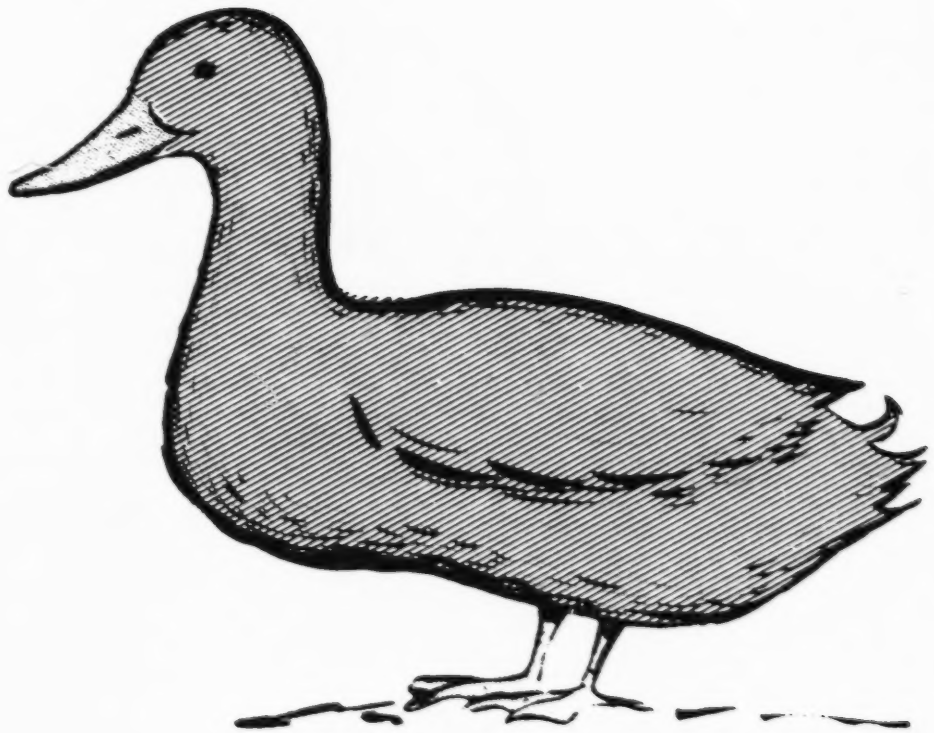


LA FOURMI



UN CHAR

UN PINGOUIN



UN CANARD

une fourmi	(Montrer l'image à la page 26.) La fourmi est un petit insecte de quelques millimètres de long. C'est un animal laborieux, c'est-à-dire qui travaille beaucoup et amasse des provisions pour manger l'hiver. La fourmi symbolise souvent le bon sens et la raison (par exemple dans la fable de La Fontaine, La Cigale et la fourmi), et non pas la fantaisie, d'où notre surprise ici.
traîner	tirer après soi; exemple: les chiens du Labrador tirent les traîneaux dans la neige ou sur la glace.
un char	(Montrer l'image à la page 27.) est une voiture à deux roues; parfois, c'est une voiture décorée qui défile dans les rues, comme pour Carnaval, ou pour une Fête des Fleurs.
un pingouin	(Montrer l'image à la page 28.) est un oiseau palmipède des mers arctiques, dont le plumage est noir et blanc et dont la démarche semble lourde et maladroite.
un canard	(Montrer l'image à la page 28.) est un oiseau palmipède sauvage ou domestique. Il vit dans les fermes, au bord de l'eau. Il se nourrit de poissons. Notez que familièrement on appelle une fausse nouvelle, ou une histoire invraisemblable, ridicule, "un canard."
le javanais	langue fabriquée en introduisant une syllabe supplémentaire qui n'a pas de sens dans un mot français: ceci rend le mot inintelligible si on ne connaît pas la règle du jeu.

La Fourmi et Le Pélican appartiennent à une collection de trente poèmes que Robert Desnos a appelés des "chantefables." Ce mot évoque l'un des récits les plus délicieux de toute la littérature française, Aucassin et Nicolette. C'est l'histoire de deux amoureux très jeunes et très sages, contée par un auteur inconnu du XIII^{e} siècle avec un charme exquis et sans la moindre prétention.[1]

La Fourmi rappelle un peu la forme d'une laisse d'Aucassin: chaque vers a quatre accents toniques, sauf le vers final qui n'a que quatre syllabes.

La Fourmi

Chez Desnos, poète moderne qui a vécu pendant la première moitié du XX^{e} siècle, la fantaisie règne. La forme est libre,[2] la suite des idées est libre (une série de trois images, une constatation, une question), et l'imagination se donne libre-cours. C'est pour cette raison que l'interprétation, très libre elle aussi, peut varier suivant l'humeur du récitant, suivant votre humeur, suivant l'humeur de vos élèves.[3] La poésie moderne a tendance à suggérer quelque chose, puis à laisser le lecteur interpréter le texte à sa guise.

---

1. "La forme de la nouvelle -- l'auteur l'appelle cantefable -- est unique en son genre en France: des morceaux en vers alternant avec des morceaux en prose. Le morceau en vers est toujours une strophe monorime, composée de vers de sept syllabes et fermée par un vers féminin de quatre syllabes. Les vers d'une laisse sont unis par l'assonance (c'est-à-dire, par l'identité de la dernière voyelle tonique), à l'exception des vers de quatre syllabes, qui assonent entre eux...)." Aucassin et Nicolette: Texte critique accompagné de paradigmes et d'un lexique par Hermann Suchier. 8e édition, New York: G. E. Stechert and Co., 1923, p. VI.
2. On trouve ici l'assonance mètres / tête aussi bien que la rime. Les rimes masculines n'alternent point avec les féminines comme il est d'usage dans la poésie classique.
3. Ainsi la façon dont Juliette Gréco (Disque Fontana 660 205, 33 tours) dit le poème est très différente de celle de Pierre Viala, surtout dans l'interrogation finale laquelle, chez la comédienne, est chargée de résonances inquiétantes. Ce texte est aussi interprété par Lucienne Vernay (Disque Philips 76.037, 33 tours).

En France les petits enfants de six ans connaissent bien cette poésie qu'on leur apprend au cours élémentaire, première année.

Le poème a trois parties. La gradation de ces trois parties est insensible.

"Une fourmi de dix-huit mètres"

Le premier vers établit un contraste qui doit nous surprendre: une fourmi évoque d'ordinaire quelque chose d'infiniment petit. Et voilà que cet insecte, qui a d'habitude une taille de quelques millimètres, s'allonge démesurément. M. Viala s'arrête après le mot "fourmi" pour mieux nous étonner.

"Une fourmi / de dix-huit mètres
Avec un chapeau sur la tête."

Ce deuxième vers est dit par M. Viala sur un ton drôle, amusé, mais aussi péremptoire. "Bien que cela puisse vous paraître bizarre, je suis sûr de ce que j'avance," semble dire Robert Desnos. Car les Français aiment affirmer quelque chose, établir leurs faits comme des points acquis, c'est-à-dire comme quelque chose de sûr et certain. "Un chapeau": le poète choisit à dessein un seul détail amusant, un détail physique frappant. Ici encore nous voyons qu'il s'agit de l'habillement, si important en France au cours des siècles et aussi dans la mode actuelle. Pensez aux chapeaux extraordinaires, aux bonnets que les "midinettes" confectionnent pour les porter le jour de la Sainte Catherine; c'est une coutume qui n'existe pas en Amérique. Un chapeau sur la tête d'une fourmi! En l'affublant d'une coiffure, Desnos donne forme humaine à l'animal. L'auteur, désinvolte, semble esquisser ici un simple croquis, fait de touches légères, apparemment sans idée préconçue. Mais ne vous y trompez pas. Le Français, très vite, très consciemment, utilise les faits en vue des idées. Il adapte ces faits aux idées; et Desnos a, bel et bien, une idée derrière la tête.

"Ça n'existe pas, ça n'existe pas."

L'esprit raisonnable refuse d'accepter cette affabulation étrange, d'où la dénégation catégorique, répétée, et l'insistance sur les mots "ça" et "pas," prononcés d'une façon bien détachée par Pierre Viala. Mais l'insistance même commence à suggérer une question.

"Une fourmi traînant un char
Plein de pingouins et de canards"

Ici M. Viala adopte un rythme plus accéléré. Le premier détail était un détail physique, statique. Le deuxième indique un mouvement, et nous semble encore plus fantaisiste. (La dénégation de la tête indique que M. Viala a peine à y croire). Nous rentrons dans le monde des animaux, monde cher aux enfants. Ce défilé d'animaux, est-ce celui du Mardi gras à Nice? Les petits Français d'ailleurs ont plutôt l'habitude de voir défiler des soldats ou d'assister à une "Fête des Fleurs" avec ses "chars". Ces animaux, ils les voient surtout aux devantures des grands magasins de jouets pour Noël alors que chaque réalisation rivalise de fantaisie et d'ingéniosité: ainsi les fameuses scènes sur un thème donné, le monde des animaux par exemple, dans les vitrines des boutiques de la rue du Faubourg Saint-Honoré à Paris. Parfois donc ce sont des animaux empaillés que les bijoutiers, les antiquaires parent de joyaux, de pierres précieuses et de vêtements luxueux avec infiniment de goût.

Mais le coté sérieux du Français n'en perd point pour autant ses droits, puisque le poète si jeune d'esprit s'adresse aux enfants français pour lesquels l'idéal est non pas d'être "good" comme en Amérique, mais sages comme des images, c'est-à-dire sérieux, appliqués. Notez à ce propos le titre donné par Desnos à son recueil: Trente chantefables pour les enfants sages.

"Ça n'existe pas, ça n'existe pas"

(Remarquez alors le mouvement de bonne foi des mains, paumes ouvertes: "Je vous prends à témoin," semble-t-il nous dire.)

Le ton ici encore est délibéré, presque placide. Très assuré, l'esprit rationnel du Français refuse ces faits illogiques.

Troisième partie: nous progressons.

"Une fourmi parlant/français/"

Remarquez la pause avant et après le mot français qui se trouve ainsi détaché à dessein

"Une fourmi parlant/français/
Parlant latin/et javanais/"

L'accent d'insistance marque la première syllabe de javanais. L'intonation change sur ce mot pour lui donner plus de relief (de même que dans la Chanson de la Seine, la prononciation du mot "travers" est différente). Après l'activité physique nous passons à un degré supérieur, celui de l'activité intellectuelle. La fourmi, avec son chapeau, fait maintenant tout à fait figure d'être humain. Desnos la dote de l'attribut le plus singulier à l'homme: la parole. Le paradoxe semble complet. Et cet être singularisé (nous avons affaire à une fourmi unique) est bien français, puisqu'il parle notre langue; mais en plus, il ressemble à nos lycéens, puisqu'il a aussi appris le latin, comme on le fait en France à l'école secondaire, afin d'acquérir une bonne culture classique. Ici perce le souci des études bien faites, bien complètes, chères à toute famille française. (En France on apprend beaucoup plus le latin au lycée qu'on ne le fait en Amérique.) Le français, le latin, voilà des sujets importants, d'où la pause de M. Viala qui leur donne dignité... mais...la fantaisie va-t-elle l'emporter sur la raison? Car ne nous y trompons pas, nous avons là une joute verbale, un de ces jeux d'esprit si chers aux Français qui aiment mettre de la subtilité partout, même dans les sujets en apparence frivoles et inconséquents. Voilà qu'attiré en quelque sorte par les mots "français" et"latin" apparaît le mot "javanais," plus important puisqu'il a trois syllabes et qu'il vient en dernier. Ce javanais

est le langage que fabriquent les enfants à partir de mots réels, comme le "Hog-Latin" ou "Pig-Latin," en y insérant des syllabes pour que seuls les initiés puissent en démêler le sens.[4] Le javanais, c'est en effet le triomphe de la fantaisie, du non-sens.[5]

Mais alors, où en sommes-nous? Le refrain "Ça n'existe pas" -- c'est bien une question maintenant -- se pose à nouveau sous un nouvel angle. Le Français aime argumenter pour le plaisir, et discuter le pour et le contre. M. Viala adopte une attitude contraire, qu'il indique par son mouvement en avant vers la caméra, vers le spectateur qu'il prend à témoin. "Comment, vous me dites que ça n'existe pas, eh bien, moi, je vais prendre parti." Son ton devient narquois, comme pour dire: Mais réfléchissez donc bien. Ça n'existe plus? Comment pouvez-vous dire cela? Mais si, justement, ça peut exister, ça existe peut-être.[6] Ça n'existe pas? C'est la réponse amusée du poète dans le dialogue entre sa raison qui dit en langue argotique: "Il ne faut pas me la faire" et l'imagination qui répond: "J'ai tous les droits." Ici, par son ton plein de sous-entendus, M. Viala veut marquer que le poète laisse au lecteur, à l'auditeur le soin de décider: le Français est toujours flatté de voir qu'on lui laisse son libre arbitre, qu'on ne lui impose rien, surtout dans le monde des idées, car il veut avoir son opinion à lui. La liberté de pensée lui est chère. D'où la grande simplicité de la conclusion presque désabusée, dite par M. Viala d'un ton détaché: Et pourquoi pas? Eh! Après tout, -- pourquoi pas? A vous de décider.

---

4. "Forme d'argot qui consiste à intercaler dans les mots les syllabes av ou va, de manière à les rendre incompréhensibles pour les non-initiés." Petit Larousse, 1960.
5. On pense à "Zéro de conduite," ce vieux film extraordinaire par son alliance du réalisme, dans la vie d'un jeune pensionnaire, au surréalisme du monde de rêves, ces rêves fantastiques de l'enfance
6. On pense à la dialectique des Provinciales de Pascal; et à l'humour de Jean Cocteau dans "Le Menteur."

(Une bande magnétique de ce commentaire, dans une version antérieure préparée et présentée par Dr. Marie-Georgette Steisel, peut être obtenue des Audio Visual Services, University of Washington, Seattle.)

M.-G.S.

Pour connaître à fond l'humour fantaisiste de Desnos, si fragile d'apparence, il faut se rendre compte que cette qualité se liait étroitement dans sa personnalité à une indépendance d'esprit et à un courage moral qui ne toléraient aucune frivolité. Dans une biographie élogieuse, bien documentée, Rosa Buchole a raconté comment Desnos s'est séparé vers 1930 des autres chefs du mouvement surréaliste,[7] et plus significatif encore, un épisode tout à la fin de sa vie, au printemps de 1945. Il a subi avec courage et même avec une curiosité aventureuse son arrestation par la Gestapo et son transfert à une suite de camps de concentration, où il s'est efforcé de remonter le moral à ses compagnons découragés. "Desnos, souriant, se mit à prédire un prodigieux avenir. Il leur prenait la main, déchiffrait les lignes mystérieuses, plaisantait, réveillait une soif de vivre plus indispensable que le pain, rayonnait de confiance et d'espoir. Un homme qui avait charge d'hommes, charge de vies, un poète qui se savait investi d'une mission essentiellement humaine..."[8]

H. L. N.

---

7. L'Évolution poétique de Robert Desnos. Bruxelles: Palais des Académies, 1956, pages 118 et suivantes.
8. Ibid., p. 213.

Chapitre VII

Robert Desnos, 1900-1945
[RɔbɛRdɛznɔs]

Le pélican

Le capitaine Jonathan,
Etant âgé de dix-huit ans,
Capture un jour un pélican
Dans une île d'Extrême-Orient.

Le pélican de Jonathan,
Au matin, pond un oeuf tout blanc
Et il en sort un pélican
Lui ressemblant étonnamment.

Et ce deuxième pélican
Pond, à son tour, un oeuf tout blanc
D'où sort, inévitablement
Un autre qui en fait autant.

Cela peut durer pendant très longtemps
Si l'on ne fait pas d'omelette avant.

Robert Desnos. Trente chantefables pour les enfants sages. Illustrations d'Olga Kowalewsky. Paris: Librairie Gründ, 1944.
Réimprimé dans Pierre Berger. Robert Desnos: Une étude... Oeuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, fac-similes. Paris: Editions Pierre Seghers, 1949, p. 191. Poètes d'aujourd'hui, No. 16.
La reproduction de ce poème a été autorisée par les héritiers de Robert Desnos.

le pélican	(Montrer l'image à la page 37.) Un pélican est un oiseau qui a un gros bec, très long. (S'il y a lieu d'amuser des enfants on pourrait citer le vers anglais, "Oh, a marvelous bird is the pelican: His beak can hold more than his belly can.")
le capitaine	d'un bateau (d'un navire) c'est la personne qui donne des ordres, qui prend des décisions.
Jonathan	Expliquer que ce nom ne diffère qu'en prononciation du nom anglais.
étant	Je suis le capitaine de mon bateau. Etant le capitaine, je prends les décisions et je donne les ordres.
âgé	Quel âge avez-vous?...Vous êtes donc âgé de...ans.
capturer	Le capitaine Jonathan capture un oiseau. Il l'attrape, il le prend dans ses mains.
une île	Manhattan (ou Hawaii) est un île. Une île est entourée d'eau. L'Ile de la Cité, dans la Seine, est une véritable île au centre de Paris. (Montrer une carte s'il le faut.)
l'Extrême-Orient	est une partie du globe qui comprend la Chine et le Japon.
un oeuf	(Montrer l'image d'un oeuf à la page 37.) Un petit oiseau, un oiseau bébé, sort d'un oeuf. Avec un oeuf, on peut faire une omelette.
ressemblant	Un oeuf ressemble beaucoup à un autre oeuf. Ils ont la même forme.

étonnamment — Si vous avez vu un oeuf carré, cela est étonnant. Si vous avez vu un oiseau à quatre pattes, c'est étonnant cela aussi. Un pélican ressemble à un autre pélican, d'une manière étonnante: il lui ressemble étonnamment.

à son tour — Marie passe par la porte (ou entre dans la salle). Paul attend. Il la laisse passer. Puis Paul entre, à son tour. Puis un autre, à son tour.

inévitablement — Si vous fermez les yeux, vous ne voyez rien: cela est inévitable. Si vous lâchez un objet, il tombe, inévitablement.

en faire autant — faire la même chose

durer — continuer: Un jour dure plus longtemps qu'une heure. Une heure dure plus longtemps qu'une minute.

Pour les Français comme pour les Américains, le pélican semble un oiseau exotique, presque imaginaire, auquel convient très bien cette mise en scène lointaine d'une île d'Extrême-Orient.

La rime unique du poème, en -an, qui fait écho au titre, suggère aussi la réaction bouche bée d'une personne mystifiée par le spectacle -- curieux, en effet -- de cet oiseau rare. Il semble un accident de la nature. On attend de lui quelque surprise. Mais il ne peut produire, fatalement, qu'un nouvel accident, également rare. Paradoxalement, le rare devient monotone, aussi monotone que la rime répétée si souvent.

Le poème échappe au caractère superficiel des bons mots qui provoquent seulement un rire momentané. L'humour du poème, universel et enfantin de prime abord, finit par prendre une forme décidément française: la contemplation amusée d'un paradoxe, ce jouet intellectuel d'un peuple qui a l'esprit

fait pour raisonner logiquement, mais qui en même temps s'est habitué à accepter un monde parfois illogique et déraisonnable.

Après les trois strophes de vers octosyllabiques, les deux derniers vers s'allongent en vers de dix syllabes.[1] Ils accusent ainsi la durée de la suite infinie qu'ils évoquent tout en l'abrégeant. En fait de versification, remarquez que dans ce poème, ainsi que dans La fourmi, Robert Desnos observe la stricte prosodie classique selon laquelle l'e muet constitue une syllabe (sauf qu'on supprime l'e final d'un mot suivi d'un son vocalique). Le lecteur qui n'a pas étudié la versification française trouvera dans le chapitre final de ce Commentaire les définitions et applications dont il aura besoin.

Le terme "chantefable" désignait au moyen âge une ballade à passages tantôt récités et tantôt chantés, tel Aucassin et Nicolette, ce bijou du XIII^{e} siècle. Le titre de la collection, Chantefables..., suggère donc des poèmes narratifs sur un ton populaire. Voir la note sur Aucassin dans le chapitre précédent.

H. L. N.

A travers tout ce poème, ainsi que dans le poème de La fourmi, M. Viala emploie une grande variété de tons de la voix et de mouvements des mains, de la tête, du torse et des jambes. Les Français ont coutume, en effet, plus que les Américains, d'exprimer leur pensée par le ton et souvent

---

1. M. Viala sacrifie un peu la symétrie en disant "ça" au lieu de "cela." Il accélère ainsi le débit de ces deux vers et il leur donne un ton intime, confidentiel, qui semble annoncer une réflexion philosophique et qui évite partant de "vendre la mèche" du dénouement inattendu.

par l'attitude du corps tout entier.[2] C'est ce qu'on appelle en français: "joindre le geste à la parole."

"Le capitaine / Jonathan..."

Le récitant débute avec entrain. Exceptionnellement, sa voix monte très haut, longuement sur la troisième syllabe du mot "capitaine": cette syllabe est alors marquée d'un double accent, d'intensité et de durée. Il s'exprime ici avec bravade, illustrant le prestige de l'officier en France. Il se tient bien droit pour suggérer la tenue militaire.

Par contraste, "étant âgé de dix-huit ans," un détail, est prononcé très vite avec un seul accent fort sur le dix, qui nous introduit d'emblée dans le monde des jeunes.

"Capture un jour / (pause) un pélican..."

Cette pause relativement longue met en relief le mot suivant, l'attente devant piquer notre curiosité. C'est un procédé analogue à celui employé en prose lorsqu'on raconte une histoire aux enfants: "Et qu'est-ce que vous croyez que votre capitaine a capturé? Eh bien! je vous le donne en mille; vous ne devinerez jamais... un pé-li-cán." Dans un poème, dont les effets rythmiques sont plus frappants qu'en prose, un silence bien placé suffit à suggérer tout cela avec concision et subtilité.

Seconde phase de l'histoire: bien méthodiquement, le capitaine note sur son livre de bord les événements du jour suivant.

"Au matin, pond un oeuf / (pause) tout blanc"

Ici la pause met en relief le mot précédent. Les deux mots suivants sont prononcés très lentement, alors que l'acteur concrétise visuellement l'image de l'oeuf à l'aide du geste convexe de ses deux mains.

Le vers 7 reprend exactement le rythme du vers 3, marquant ainsi un fait important qui se répète.

---

2. Voir l'article de M. Gérard Brault sur des gestes typiques français, cité ci-dessus à la page 14, à la fin de la note 4.

"Et il en sort / (pause) un pélican"

Ces quatre dernières syllabes sont ponctuées par le geste démonstratif des deux paumes du récitant tournées vers le haut. "Evidemment, c'est normal," veut dire ce geste; "je vous présente donc ce fait comme on présente un plat bien cuit."[3]

"Lui ressemblant étonnamment...

Après le fait logique, biologique, vient un détail qui cette fois sort de l'ordinaire, d'où le geste de surprise des deux bras tombant le long du corps et se balançant légèrement (d'où le gallicisme, "les bras m'en tombent," pour indiquer l'étonnement). De la même façon le rythme est marqué par une légère inclinaison quadruple de la tête (vous vous rendez compte!) ponctuant chacune des quatre syllabes, "é-ton-nam-ment."

Troisième phase: l'action repart de plus belle. M. Viala nous prenant à témoin, s'avance vers nous, le doigt légèrement pointé, puis refait le geste convexe des mains figurant un oeuf. En prononçant le mot "inévitablement," il se croise les bras, indiquant son acceptation physique de l'inéluctable. En effet "avoir les bras croisés" ou "rester les bras croisés" veut dire refuser de rien faire, accepter le statu quo. A nouveau au vers suivant, les bras retombent le long du corps, comme au vers huit, montrant qu'on ne peut rien changer à cet enchaînement inexorable des faits. Et la tête se balance cette fois, non plus de haut en bas, mais de gauche à droite et de droite à gauche, pour indiquer que: "Non, voyez-vous, décidément, l'être humain ne peut rien en face des phénomènes naturels."

Cet état de choses est indiqué par l'acteur qui porte

---

3. Pour comprendre que de tels gestes sont partie inhérente de la culture française, voir les expressions faciales et gestes des mains de Fernandel répondant sans paroles, mais de façon extrêmement expressive, aux questions qu'on lui pose dans The Frenchman: A Photographic Interview with Fernandel, by Philippe Halsman. New York: Simon and Schuster, 1948 -- en particulier, la planche 4.

les mains au dos pour indiquer une fois de plus que l'homme ne peut intervenir. Le léger balancement du tronc rappelle l'expression familière: "je m'en balance" (peu m'importe!) telle que l'emploie Prévert dans La chanson de la Seine.

Et pourtant, et pourtant, avec le sourire amusé du dernier vers arrive la surprise finale, l'omelette, troisième mot-clé du texte -- les deux premiers ayant été répétés comme dans une chanson, "un pélican," "un oeuf tout blanc."

Le mot omelette, dont M. Viala détaille bien la première syllabe, est suivi (comme l'oeuf du vers six) d'une pause significative. Remarquez encore l'attitude railleuse du Français devant la vie pleine d'imprévu, et le tour de taille. Ce mouvement marque bien la désinvolture de celui qui affiche une impertinence de bon aloi: "Je me moque de moi-même, et de la raison raisonnante, pour qu'il ne soit pas dit que les autres puissent être les premiers à se moquer de moi!"

La courbette finale accentue l'ironie du dénouement: elle rappelle le salut un peu cérémonieux des gentilshommes et des nobles dames du dix-septième ou du dix-huitième siècle, lorsqu'ils prenaient congé: "Je suis votre serviteur...Je suis votre servante."

M.-G. S.

Chapitre VIII

Raymond Grenier

Un fruit pendu à la branche d'un arbre

Un fruit pendu à la branche d'un arbre.
Deux enfants qui passent s'arrêtent, regardent,
Deux enfants tout petits,
Trop petits pour cet arbre.
Ils regardent le fruit très beau, très mûr,
Et bon pour sûr à croquer --
Mais trop haut.
Les enfants tout petits s'arrêtent, regardent
Et s'asseoient, bien sages, pas pressés,
Bien assis, très droits, attendant
De grandir.

<u>mûr</u>	Un fruit mûr (du latin maturum) est un fruit complètement développé, le contraire d'un fruit vert.
<u>croquer</u>	manger avec enthousiasme, avec joie, avec avidité. (Croquer est une onomatopée qui vient du bruit qu'on fait en croquant sous la dent quelque chose de dur, comme une noisette.)
<u>pressé</u>	Etre pressé veut dire qu'on a peu de temps, qu'on doit se dépêcher. N'être pas pressé veut dire qu'on a beaucoup de temps, qu'on a "tout son temps."

Ce court poème de Raymond Grenier, poète canadien et ami de M. Viala, est intéressant avant tout parce qu'il nous fait sentir, grace à son style simple et subtil, l'état d'esprit du "petit monde!"

Le lecteur partage pendant un bref moment la vie de ces enfants, il voit leur façon d'agir, et s'il possède une sensibilité de poète il sent la douceur et la poésie de cette scène qu'il vit dans son imagination. Car c'est un poème écrit pour les adultes au sujet des enfants.

Ce poème illustre une règle de l'histoire littéraire: que la simplicité d'apparence ingénue cache le plus souvent un art médité, alors que la naïveté indisciplinée se trahit par un style raide et guindé.

La structure du poème,d'une simplicité classique, accomplit parfaitement sa mission d'unifier, et à la fois, de faire ressortir par des contrastes mutuels, les éléments descriptifs et narratifs qui se succèdent. La structure comporte quatre tableaux: l'arbre avec son beau fruit; les tout petits enfants qui passent, s'arrêtent et regardent le fruit; les enfants qui se rendent compte que le fruit est trop haut; enfin les enfants qui décident d'attendre.

Les mots qu'a choisis le poète sont des plus quotidiens; on peut les enseigner sans leçon de vocabulaire préalable. Deux tiers de ces mots -- 39 sur 56 -- n'ont qu'une syllabe. Un seul mot a trois syllabes; bien ménagé, il sert par son rythme à mettre en valeur le mot final. Les vers commencent

le plus simplement possible, par un monosyllabe, et se terminent presque tous par un polysyllabe un peu plus marquant mais toujours -- d'accord avec L'art poétique de Verlaine -- "sans rien qui pèse ou qui pose."

Le rythme de ce poème enchaîne gracieusement de tout petits groupes de syllabes, pour créer une ambiance enfantine et pour évoquer aussi chez le lecteur une certaine attitude française envers les enfants: un état d'esprit plein d'indulgence et de tendresse qui se résume dans un vieux mot français, "la mansuétude."

Il y a lieu de parler, en effet, d'une attitude française envers les enfants. D'après cette attitude typique on les voit séparés de l'état mûr par toute une longue "formation" logique, mais on les prend et on les aime pour ce qu'ils sont. Un adulte, tout au contraire de l'enfant, aura le sens de la durée du temps aussi développé que le sens plus primitif de l'espace. Il sait, lui, combien de temps il faut pour grandir. Mais il accepte les personnalités de "ce petit monde" avec leur illogisme et leurs travers comme une réalité donnée, en disant philosophiquement que cela leur passera avant que cela ne leur revienne. Le professeur Jacqueline de La Harpe a signalé une attitude française également caractéristique envers les animaux: celle de les accepter comme de petits frères, de petits individus qui accompagnent dans un certain degré notre vie humaine.

Il est malaisé de formuler des attitudes exclusivement françaises, bien entendu, et tout effort pour attribuer un sens trop profond à ce petit poème désinvolte violerait l'esprit français si opposé au pédantisme. Ce qui est sûr c'est que M. Grenier, même dans un ouvrage sans aucune prétention, démontre le souci du travail attentif qui a valu aux Français la réputation -- selon le mot d'Ernst Curtius -- d'être "un peuple de finisseurs."

M. Viala suit la même tradition culturelle en récitant le poème.

H. L. N.
F. B. C.

Les deux enfants que l'auteur met en scène font face à un problème. Il s'agit en effet d'arriver à un but, d'acquérir le fruit. Le premier substantif, "un fruit," présenté sans verbe au tout début du poème, prend donc une importance particulière: il représente le centre du débat. M. Viala détache bien ces deux premières syllabes, suivies d'une pause. Le fait que ce fruit représente quelque chose de parfait est mis en lumière par l'expression de ravissement arborée sur le visage de l'acteur, tête levée.

"Deux enfants..." En contraste, l'acteur regarde cette fois de côté, le visage penché vers la petitesse des protagonistes; le problème est clairement posé par les deux mots "trop petits," accompagnés d'un haussement d'épaules significatif: "Trop petits, rien à faire," semble-t-il dire.

Ce même mouvement, à peine esquissé, va accompagner la mention du "trop haut," insistant à dessein sur l'insolubilité du problème. Que vont faire les deux enfants français? Que va donc leur dicter leur raison?

La deuxième partie du poème nous expose leur solution. On aura sans doute pensé à celle qu'avait adoptée "certain renard gascon," le renard de la Fable que connaissent tous les Français, car on l'apprend par coeur au cours élémentaire.[1] Mais précisément, M. Grenier, Français mutin du Canada, nous prépare une surprise.

Les enfants, comme le renard du dix-septième siècle, acceptent l'inévitable pour l'instant. Mais ce sont des enfants "bien sages." En français, on ne dit pas de bons enfants. On réserve au contraire l'adjectif "bon" pour une expression telle que "un bon petit diable." Or dit "des enfants sages." La sagesse, en effet, a une double signification. Elle peut vouloir dire la retenue, la maîtrise de soi, si importante chez les

---

1. La Fable XI du Livre III de La Fontaine, d'après laquelle l'expression "ils sont trop verts," est devenue en France une formule proverbiale, tout comme l'expression "sour grapes" en anglais.

Français; et en parlant des petits, elle indique aussi la docilité d'un enfant qui est, à l'instar d'une grande personne, réglé dans ses moeurs et sa conduite, point turbulent, mais au contraire posé, obéissant. D'où l'attitude de M. Viala imitant des enfants à l'école, les mains sur les genoux, "bien droits." Ils savent déjà, ces enfants, qu'il n'est pour eux qu'une marche à suivre, attendre d'être à l'âge d'indépendance, attendre d'être devenus des hommes. Comme tout alors devient simple, et clair, et facile!

M.-G. S.

Chapitre IX

Charles Cros, 1842-1888
[ʃaRləkRO]

Le hareng saur

Il était un grand mur blanc -- nu, nu, nu,
Contre le mur une échelle -- haute, haute, haute,
Et, par terre, un hareng saur -- sec, sec, sec.

Il vient, tenant dans ses mains -- sales, sales, sales,
Un marteau lourd, un grand clou -- pointu, pointu, pointu,
Un peloton de ficelle -- gros, gros, gros.

Alors il monte à l'échelle -- haute, haute, haute,
Et plante le clou pointu -- toc, toc, toc,
Tout en haut du grand mur blanc -- nu, nu, nu.

Il laisse aller le marteau -- qui tombe, qui tombe, qui tombe,
Attache au clou la ficelle -- longue, longue, longue,
Et, au bout, le hareng saur -- sec, sec, sec.

Il redescend de l'échelle -- haute, haute, haute,
L'emporte avec le marteau -- lourd, lourd, lourd,
Et puis, il s'en va ailleurs -- loin, loin, loin.

Et, depuis, le hareng saur -- sec, sec, sec,
Au bout de cette ficelle -- longue, longue, longue,
Très lentement se balance -- toujours, toujours, toujours.

J'ai composé cette histoire -- simple, simple, simple,
Pour mettre en fureur les gens -- graves, graves, graves,
Et amuser les enfants -- petits, petits, petits.

Ce texte est tiré du Coffret de Santal, 1873. On retrouvera dans d'autres poèmes de la collection la même fraîcheur, teintée parfois, comme ici, d'une légère pointe sous-jacente.

Le hareng saur a été réimprimé dans: C. Allary, P. Arène, P. Bilhaud, G. Chauvin, J. Claretie, Ch. Cros, et al. Saynètes et Monologues. Paris: Tresse, troisième série, 1882, pp. 77-78.

Maurice Saillet parle de Charles Cros dans son Introduction à Poèmes et proses (Paris: Gallimard, 1944).

Emile-Hortensius-Charles Cros n'est jamais allé à l'école; mais il a beaucoup étudié par lui-même. Il a inventé, avant Edison, le premier phonographe.

Il était l'ami de Verlaine. Comme Rimbaud, qu'il a influencé, il détestait les bourgeois, c'est à dire les hommes rangés, "les gens graves," "les personnes qui ont raison."[1] Il préférait le milieu fantaisiste des cabarets de Montparnasse, des boîtes de nuit de Montmartre à Paris, comme celle du Chat noir dans laquelle Coquelin Cadet de la Comédie-Française récitait très souvent Le hareng saur et Autrefois. Pour dire "Zut" aux bourgeois, il créa le groupe des "Zutistes " Sa devise était "Rien pour l'utile; tout pour l'agréable." Il est mort très pauvre.

Charles Cros produit le curieux effet surréaliste de ce poème grâce à un vocabulaire restreint, dont M. Viala présente les mots clés avant de le réciter.

Tous les mots du poème sont en effet assez fréquents pour paraître dans Le Français fondamental excepté les onze que voici -- avec des suggestions pour les enseigner:

nu	tel étudiant a les bras nus, un autre porte des manches; X va nu-tête, Y porte un chapeau.
un hareng saur	une espèce de poisson fumé: kippered herring
un marteau	Montrer par des gestes comment on enfonce un clou. (Le mot clou figure dans Le Français fondamental.)

1. C'est le refrain d'une ballade de Charles Cros, intitulée "Ballade des Mauvaises Personnes" tirée de son recueil Le Collier de griffes; Derniers vers inédits, 1908.

toc	Enseigner en même temps cette onomatopée: le marteau fait toc, toc, toc. M. Viala dessinera au mur un marteau d'un type qui est plus commun en France qu'aux Etats-Unis. On devra expliquer que c'est là l'image que ce mot évoque pour un Français et que l'on rencontre souvent de telles différences entre deux cultures.
un peloton de ficelle	(Ficelle se trouve dans la liste.) En apporter une à la classe.
redescendre	(Descendre est dans la liste.)
ailleurs	L'acteur sort de la scène, il va à un autre endroit, il va ailleurs.
se balancer	Nouer quelque chose au bout de la ficelle, annoncer que la chose est un hareng, montrer comment il se balance.
composer	On compose de la musique, on compose un poème.
grave	Je suis gai; je suis grave.
fureur	Charles Cros est gai. Les gens très graves amusent Charles Cros. Il veut les mettre en fureur par son poème absurde.

La triple répétition à la fin de chaque vers se prête admirablement au procédé pédagogique proposé plus haut, de supprimer le son d'un mot final, puis de deux mots, et ainsi de suite.

Le mot hareng s'emploie dans deux expressions proverbiales qui entrent dans l'invention de ce poème. On dit "sec comme un hareng" aussi couramment que l'on dit en anglais "dry as a bone." On dit aussi "serrés comme des harengs" -- "packed like

sardines." Donc le libre mouvement de ce hareng saur[2] qui se balancera à tout jamais, au bout de sa longue ficelle, suggère la libération d'une créature qu'on imagine contrainte, tout comme le romantisme exemplifié par ce poème devait libérer l'imagination humaine des contraintes imposées à l'art par les gens graves.

Ainsi ce poème semble insister à sa guise sur le grand thème de la liberté individuelle: thème qui occupe une place centrale dans l'idéologie française depuis la Renaissance et surtout depuis le mouvement romantique du premier tiers du XIX^{e} siècle. C'est à cette époque-là que le thème a pris le pli d'opposer l'artiste créateur aux graves gardiens des idées reçues.

Le hareng, pourtant, si sec et maigre, mommifié à jamais, représente-t-il encore la désinvolture que suggère son mouvement libre et posé? Ou bien se transforme-t-il -- comme dans un rêve -- en symbole de la vie quotidienne, monotone, qui continuera toujours à moins d'être interrompue par un acte de création géniale? Charles Cros laisse de telles questions aux gens graves. C'est en effet une attitude bien française de poser un problème sans prétendre vouloir imposer aucune conclusion -- sans vouloir à tout prix, comme le font les Américains, résoudre le problème.

Le hareng saur illustre encore un aspect de la culture française. Un regard sur la situation historique de poème permet d'entrevoir, en effet, comment les mouvements artistiques des cent dernières années, le naturalisme et le symbolisme, l'impressionisme et l'expressionisme, le dadaïsme et le surréalisme, ont pu prendre forme si tôt en France. Car l'esprit inventeur de Charles Cros a produit ici, un demi-siècle avant le mouvement surréaliste des années 1920, un petit ouvrage qui

---

2. Selon des lecteurs érudits, le titre même du poème suggère que "le hareng sort" de sa boîte; mais ce calembour paraît recherché.

a déjà la saveur de ce mouvement-là. Quoi de plus surréaliste, en effet, que ce pan de mur nu, que l'action saugrenue, que l'atmosphère de rêve et le ton pince-sans-rire de ce poème?

Mais Le hareng saur est fait surtout pour amuser. Les mots répétés visent à faire sourire un enfant -- bien qu'ils servent aussi à créer l'illusion d'un objet immobile, comme une peinture. Un acteur artiste, comme on le verra, peut varier la forme et le rythme des répétitions juste assez pour joindre à l'unité du poème cette constante invention qui renouvelle notre intérêt à chaque instant par une suite de trouvailles inattendues.

On remarque la dignité de l'attitude toute entière du récitant, si différente du genre burlesque, même lorsqu'il reste littéralement bouche-bée. Chaque geste est précis, mesuré, et subordonné au langage, qui reste le moyen de communication le plus important.

Notez le ton amusé, narquois de M. Viala présentant un objet aussi prosaïque qu'une échelle, et la façon dont il se moque de l'adjectif "sale," tout empreint de moralité bourgeoise. A la troisième répétition, "sales," le dégoût exprimé sur le visage est accentué par le geste de la main droite qui s'éloigne du corps comme si on écartait un chiffon souillé. (L'expression argotique serait alors: "on le balance, on "balance" un doigt.)

A la troisième mention de l'adjectif "haute," le visage du récitant "est un poème." (Expression qui veut dire que l'idée est traduite de la façon la plus exacte, la plus parfaite possible.) L'acteur alterne les gestes purement descriptifs (ceux qui accompagnent le "qui tombe, qui tombe, qui tombe," "lourd, lourd, lourd") et les gestes qui dénotent une attitude morale (sale, haute).

Le troisième mot "loin" est prononcé avec désinvolture, comme si le fait était accepté parce qu'inéluctable: et cette idée est renforcée de manière subtile par le mouvement des bras

qui tombent pour indiquer que l'homme-pantin de l'anecdote accepte finalement cet état de fait. Ses bras, symboliquement, ne peuvent plus lui servir à quoi que ce soit, et son geste veut bien dire en effet: "Et voila, on n'y peut rien, ainsi va la vie, toujours, toujours, toujours." (Léger haussement d'épaule: "qu'y faire?") Par les moyens les plus simples, mais très efficaces, le Français arrive ainsi à communiquer toute une philosophie.

H. L. N.
M.-G. S.
F. B. N.

Chapitre X

Charles d'Orléans, 1394-1465

Rondeau

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie,
Et s'est vêtu de broderie,
De soleil luisant, clair et beau.

Il n'y a bête, ni oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crie:
Le temps a laissé son manteau!

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent, en livrée jolie,
Gouttes d'argent d'orfèvrerie,
Chacun s'habille de nouveau:
Le temps a laissé son manteau.[1]

Réimprimé dans: Charles d'Orléans, Poésies, éditées par Pierre Champion. Tome II, Rondeaux. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, Editeur, 1927. Les Classiques Français du Moyen Age, Numéro 56. Rondeau XXXI, pages 307-308. [Nous avons modernisé l'orthographe.]

1. Pour la récitation M. Viala a choisi cette forme courte du poème, à 12 vers, qui est d'ailleurs celle du manuscrit (Bibliothèque Nationale MS 25458, composé entre 1441 et 1456). Le poème a aussi une forme plus longue, à 16 vers, plus convenable à la fonction d'un

rondeau comme chanson à danser:

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie,
Et s'est vêtu de broderie,
De soleil luisant, clair et beau.

Il n'y a bête ni oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crie:
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent en livrée jolie,
Gouttes d'argent d'orfèvrerie,
Chacun s'habille de nouveau.

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie,
Et s'est vêtu de broderie,
De soleil luisant, clair et beau.

D'après Jacques Charpier. Charles d'Orléans: Un tableau synoptique de la vie et des oeuvres de Charles d'Orléans et des événements artistiques, littéraires et historiques du XV^{e} siècle. Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui, 4. Paris: Editions Pierre Seghers, 1958, p. 177.

la froidure	le froid. (Le mot froidure existe toujours en français moderne bien qu'il ne s'emploie plus guère.)
la broderie	une décoration executée à la main sur un tissu
luisant	participe présent du verbe luire, qui veut dire briller de sa lumière propre, rayonner
clair	lumineux, éclatant
une bête	un animal

Ce texte est essentiellement visuel. Le XIX^{e} siècle introduira dans la littérature les autres sens. Mais déjà la sensation physique tangible, tactile du froid est bien sentie dans ce poème du XV^{e} siècle.

Le mot froidure ici est une trouvaille géniale. Grâce à son rythme et à sa position centrale dans le vers (de vent, de froidure et de pluie), flanqué de deux mots d'une syllabe, ce dissyllabe met au premier plan le concept central qu'il exprime. De plus, la prononciation du son "-dure" évoque en nous le sens de l'adjectif de même son, "dur, dure," représentant quelque chose de pénible à supporter, de désagréable.

Dans la pensée de l'auteur le mot clair, indiquant la luminosité, suit logiquement le mot luisant, mot techniquement juste pour décrire le soleil. L'impression produite par ces deux adjectifs aboutit naturellement à l'idée du beau.

Amplifiant son allégorie, le poète introduit le mot broderie en parallèle au mot manteau, en expliquant que cette broderie est faite par le soleil.

Notez la clarté du contraste. On va d'une impression de froid (vent, froidure, pluie) à une impression de chaud (luisant, clair, beau). Le soleil réchauffe la terre. La répétition du rythme tripartite évite la monotonie. Ce mouvement à trois temps contrebalance le rythme binaire du contraste entre les deux premiers et les deux derniers

vers de la première strophe.

L'emploi des liquides (luisant, clair et beau) renforce une impression de légèreté: enfin on respire, on vient de nous ôter le poids des lourds vêtements d'hiver -- petite nuance discrète qui contribue à l'effet total.

Les sons clairs i et ui sont répétés dix fois à travers le poème conférant encore une impression de légèreté. Maurice Grammont dit en effet dans son ouvrage, Le Vers français (p. 256): "Grâce à leur légèreté et à leur douceur, les voyelles claires sont toutes désignées pour exprimer des idées légères, gaies, riantes, douces, gracieuses, idylliques. La gaîté, la douceur, la grâce sont des idées que l'on associe continuellement à celle de la légèreté."

L'individualisme si cher aux Français est reflété peut-être par l'emploi du mot "chacun" qui reprend les trois visions de la nature: la rivière, la fontaine, et l'humble ruisseau. Il est à noter que tous les substantifs sont employés au singulier.

La vision des bêtes et des oiseaux participant à la fête du Temps nous rappelle l'importance des plaisirs de la chasse à l'époque.

Le rondeau est une chanson à danser sur deux rimes, dont on répète deux fois le premier vers en guise de refrain.[2] Le rondeau s'est développé dans la "région française" et non dans celle du Midi. Au début, les trouvères, ou poètes du Nord, chantaient cette forme de la poésie lyrique de château en château. Dans le film de Marcel Carné sur le moyen âge intitulé Les Visiteurs du soir, on présente ainsi les trouvères du temps, leurs instruments de musique, et la forme allégorique du lyrisme d'alors.

De même qu'au XIII^{e} siècle Guillaume de Lorris nous avait donné dans Le Roman de la Rose un récit allégorique

---

2. Sur l'évolution du rondeau comme forme de poésie, voir les trois ouvrages cités à la fin de ce chapitre, p. 67.

personnifiant maintes abstractions, Charles d'Orléans, ici, personnifie le Temps.[3] Ainsi le personnage central, le Temps, est un grand seigneur, un prince tout comme le poète, qui fut neveu d'un roi (Charles VI) et père d'un roi (Louis XII). Le texte est empreint d'une préciosité mondaine et courtoise: tout y est délicat, raffiné.

Dans la société française, la préséance des nobles, des princes et des rois sur les autres classes sociales était nettement marquée par la richesse du costume et les exigences de l'étiquette en matière d'accoutrement, même chez les hommes. D'où l'importance de l'habit, dont La Fontaine se moquera deux siècles plus tard, et l'insistance donnée dans ces treize vers à la "broderie," "l'argent," "l'orfèvrerie." Ceux-ci sont significatifs de la richesse économique d'un milieu privilégié et des raffinements apportés à la vie de cour par l'imitation toute récente de la Renaissance italienne. Au musée de Cluny, on peut voir un fragment d'une tapisserie du XVI^{e} siècle, "La Promenade," dans lequel le manteau de l'homme est richement décoré suivant la mode du temps.[4]

---

3. L'allégorie ou expression d'une idée par une image, un tableau, un être vivant, prête une apparence humaine et une vie propre à une abstraction. Au printemps, écrit Guillaume de Lorris:

> La terre devient alors si fière
> Qu'elle change sa robe entière;...
> La robe qu'ainsi je décris
> Donne à la terre tout son prix
> Les oiseaux, demeurés muets
> Cependant que le froid régnait,
> Et le temps mauvais et chagrin,
> Sont: en mai, grâce au temps serein
> Si gais qu'ils montrent en chantant
> Qu'en leur coeur a de joie tant
> Qu'il leur faut bien chanter par force.

4. Voir la reproduction dans André Lagarde et Laurent Michard, Les grands auteurs français du programme, I moyen âge. Paris: Bordas, 1961. Collection Textes et Littérature. Planche xv, en face de la page 210.

De même dans le Petit Larousse, la planche des deux dernières pages, intitulée "le costume français à travers les âges," donne pour le XV^{e} siècle une reproduction des habits du temps. Cette illustration permet de voir combien le costume masculin en France à travers les siècles est resté extrêmement travaillé: il faut attendre le vingtième siècle pour qu'il devienne sobre et dépouillé d'ornements.

Dans son livre très documenté sur la vie de Charles d'Orléans, dont nous transcrivons quelques alinéas à la suite de ce commentaire, M. Pierre Champion, archiviste-paléographe, nous décrit en détail toutes ces richesses vestimentaires, qui changent avec les saisons. Il en relève la liste d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale à Paris, lesquels fort heureusement pour nous ont conservé les livres des comptes du grand seigneur d'antan. Charles d'Orléans habitait le château de Blois, et sa cour était un rendez-vous pour lettrés et raffinés.

"Chacun s'habille de nouveau"

Il s'agit non seulement de la famille du prince, celle des enfants d'Orléans, mais encore des gens à son service, ses domestiques, lesquels faisant partie de sa "maison," sont payés en nature: ce sont là vraiment des "livrées jolies": "Plus de 80 personnes, attachées régulièrement à son service, reçoivent...aux diverses saisons de l'année, robes...de drap, de soie ou de laine."

Donc en ce temps-là, les nobles, lorsqu'ils ne sont pas à la guerre, mènent une vie de loisir et recherchent les plaisirs, annonçant déjà l'esprit de la Renaissance, et cet idéal épicurien qui s'épanouira au siècle suivant. Après son long exil dans la froide et brumeuse Angleterre (Charles d'Orléans vécut 26 ans en captivité), le prince-poète apprécie la douceur du printemps dans la vallée de la Loire; en son château de Blois, il vit en pleine campagne

et sait admirer la nature de cette région qu'on a appelée à juste titre "le jardin de la France."

"Rivière, fontaine et ruisseau..."

"Rivière," c'est en effet la Loire qui coule à Blois. Dans le livre sur la vie de Charles d'Orléans, par Pierre Champion, on peut voir aux pages 383 et 384 la planche VIII représentant une vue de Blois au XVI^{e} siècle (Théâtre des Citez du Monde) avec la Loire au premier plan, et un petit ruisseau qui s'y jette, et à gauche, un noble gentilhomme et sa dame, vêtus de beaux atours.

L'importance du printemps à l'époque, le fait qu'on célébrait ce renouveau comme une fête nous sont encore connus par les détails donnés par Champion sur la vie à Blois (p. 431)...Jadis, Charles d'Orléans avait évoqué dans sa jeunesse les cortèges et les momeries dont mai était l'occasion.[5] Car si les paysans enrubannaient l'arbre de mai et formaient autour de lui des danses champêtres, gentilshommes et dames gentilles chevauchaient aussi en la forêt pour cueillir les branches du feuillage symbolique.[6]

Tous ces détails nous aident à préciser la façon de vivre de Charles d'Orléans du point de vue <u>social</u>, sa réaction en tant qu'individu vivant dans une collectivité. Mais il y a plus: en regardant M. Viala, alias Charles d'Orléans, alias le Temps, l'acteur interprétant le prince-poète, lui-même symbolisant une idée abstraite, nous pensons avoir là un bel exemple de l'âme française, non

---

5. Poésies de Charles d'Orléans par J. Marie Guichard d'après les manuscrits des bibliothèques du Roi et de l'Arsenal, p. 143. Paris: Gosselin, 1842.
6. Voir le fac-simile des Très riches heures du Musée Condé. Une description très complète d'une <u>fête de mai</u> (la fête du printemps), où les galants se rendaient à Deauté-sur-Marne, a été donnée par Eustache Deschamps (Oeuvres, éd. G. Raynaud, Tome 11, p. 203-214).

plus dans le cadre historique du quinzième siècle, mais du point de vue culturel français.[7] Remarquez la façon dont le mot "le Temps" est presenté au premier vers, puis, par contraste, au dernier. Le changement est subtil, mais il contribue à bien marquer une attitude française. Au début, en détachant les deux premiers mots, l'interprète adopte une expression concentrée: c'est bien d'une idée qu'il s'agit. Le Français "réfléchit à la question" (une expression favorite des Français). Et tout de suite se joue sur le visage du récitant une expression souriante qui passe de l'idée négative (laissé le manteau de vent...) et devient graduellement radieuse, jusqu'à son plein épanouissement marqué par le geste des bras au vers 4, "De soleil luisant, clair et beau." Le Français respire à la fois la joie de vivre, l'amour du luxe vestimentaire et la beauté de la douce France. Cette sensualité dont on a parfois fait grief aux Français n'est pas de la frivolité. Elle s'exprime finement dans le ton du Français Vtala détaillant, savourant le mot"Mignonne" au poème de Ronsard, dans son oeil pétillant d'esprit et de vivacité, dans l'espièglerie malicieuse de son attitude en récitant le Roman de Rimbaud. Cet attachement aux plaisirs des sens, qui va jusqu'à

---

7. Ce poème a été aussi enregistré dans "trésor de la poésie lyrique" Face B Plage 1 Georges Hacquard (Hachette-Ducretet-Thompson), M. Pierre Blanchar, interprète. Notes sur l'interprétation de M. Blanchar:
   - Vers 2: Le mot "pluie" est prononcé très lentement.
   - Vers 6: Au vers six, la voix monte sur le dernier mot: crie.
   - Vers 10: Le e final de livrée, muet en prose, est prononcé ici, exceptionnellement, comme sixième pied de l'octosyllabe.
   - Vers 13: Après une pause marquée à la fin du vers douze, le dernier vers, reproduisant le premier et le septième vers, comme dans une chanson, est, cette fois, prononcé de façon très rapide, détachée, en contraste avec l'interprétation des vers 1 et 7.

l'extase dans Correspondances, transparaît dans Rondeau comme une connaissance intime d'un bonheur naturel, et devient -- André Maurois essaie de définir ainsi la sensualité des Français -- "ce plaisir que le Français prend à la vie sous tous ces aspects."[8] Un tel contact direct avec la nature est peut-être aussi une question d'harmonie. André Maurois encore, en parlant du pays de France, insiste de même sur le fait que les paysages français sont à la mesure de l'homme en mentionnant les rivières, comme dans Rondeau, les tilleuls français semblables à ceux de Rimbaud et les toits de France que Verlaine évoquait nostalgiquement (D'une prison...) "Les paysages français ne sont pas dramatiques. Nous n'avons pas de fleuves géants, comme le Mississippi ou l'Amazone, mais le peintre français trouve à sa portée assez de rivières...assez de routes ombragées...de tilleuls, assez de...toits de tuiles ou d'ardoises, souriants dans la jeune lumière du matin, pour peindre des paysages enchanteurs."[9]

Ce poème gracieux, à la forme traditionnelle, nous frappe pourtant par sa fraîcheur, sa naïveté étudiée. Une grande sincérité de ton perce à travers l'esprit conventionnel du sujet. L'état d'esprit sérieux adopté par M. Viala au début de la récitation se retrouve à la fin du poème, alors

---

8. Portrait de la France et des Français. Paris: Hachette, 1955. Voir la note 3 à la page 74.
9. Camille Bauer (La France actuelle. Boston: Houghton Mifflin, 1963, pp. 13-14) met aussi en parallèle climat et civilisation: "Alors qu'aux Etats-Unis on se trouve dans une nature sauvage et brute, en France presque tout porte la trace de l'homme. Certaines provinces françaises, comme la Touraine..., le pays entier n'est qu'un vaste jardin, conçu et entretenu avec amour. Les Français sont une race de jardiniers: c'est grâce à eux que la terre de France a tant de charme et de personnalité, on s'y sent chez soi, tout y est sage et raisonnable..."

qu'en geste final, l'acteur laisse retomber ses bras, légèrement portés en avant, comme pour nous offrir un fait qu'on vient d'établir.

M.-G. S.

EXTRAIT de la Vie de Charles d'Orléans
par Pierre Champion

"Nous possédons les détails les plus abondants sur les soins dont les enfants d'Orléans furent entourés. Selon les saisons ils recevaient des robes nuancées du vert au noir, reproduisant les devises et les emblèmes de leurs parents.

"C'est ainsi que l'an 1396, au mois de mars, Perrin Tillot, tailleur et valet de chambre de Monseigneur, fournit au petit Charles une longue houppelande de drap de damas vert, aux six couleurs de Monseigneur d'Orléans, découpée aux manches et au col, fourré de ventres d'écureuils; une cotte façonnée d'écarlate vermeille et fourré de même; deux chaperons d'écarlate vermeille, un doublé et un sanglé; deux paires de chausses d'écarlate; deux petits pourpoints de toile de Reims. Au mois de mai, une cotte façonnée à la mode d'Allemagne de satin en graine fourrée; une cotte juste-d'écarlate vermeille garnie de toile de Reims; un chaperon sanglé d'écarlate. En juin, une cotte façonnée de damas en graine fourrée de ventres d'écureuils; un chaperon de même doublé de satin en graine. Au mois de juillet, deux paires de chaussures d'écarlate vermeille. En octobre, un manteau long d'écarlate de même couleur; un bracerolle, un chaperon, un bonnet et quatre paires de chausses d'écarlate; huit carreaux faits de soie et ouvrés de feuilles; une longue houppelande de vert d'Angleterre, aux six couleurs de Monseigneur, fourrée d'écureuils noirs. En décembre, une longue houppelande de drap de damas en graine, à une arbalète de broderie sur le côté gauche, fourrée de dos de "roys"; une longue houppelande d'écarlate vermeille à une arbalète brodée

sur la manche gauche, découpée partout et fourrée de dos de roys; un chaperon de même; deux barrettes d'écarlate; une longue houppelande de noir de Londres découpée partout et fourrée de ventres de petit gris; un chaperon doublé de même. Quant à Philippe, âgé de quelques mois, il recevait, en septembre 1396, deux barrettes sanglées d'écarlate; au mois de janvier 1397, une houppelande d'écarlate vermeille.

"Les deux frères Charles et Philippe figureront dorénavant sur les comptes de broderies et de robes. Ils porteront ces années-là fleurs de genêts, loups rampants, arbres de broderie. A partir de l'année 1400 apparaissent les branches d'orties et les ronces....cette année là, au mois de décembre, Charles et Philippe reçurent trois paires de bottes de cuir fauve fourrées de dos de gris: ce furent là leurs premières bottes. Louis n'oubliait d'ailleurs ni sa femme ni ses enfants. Il envoyait à sa compagne des pièces de toile de Reims pour leur faire des draps et des couvrechefs; à Valentine il offrait de longues houppelandes fourrées et de coûteux manteaux...

"...Et, selon la saison, il fournissait aux enfants d'Orléans houppelandes de vert brun, de vert gay, d'écarlate vermeille, de gris brun et de drap noir, décorées de ronces et de feuilles d'orties; à leurs souliers ils portaient boucles d'argent blanc.

-- Pierre [Honoré Jean Baptiste] Champion. Paris: Librairie Honoré Champion, 1911, pp. 16-18. Bibliothèque du XV^{e} siècle, Tome XIII.

Sur l'évolution du rondeau, consulter:

Gaudin, Paul. Du Rondeau, du triolet, du sonnet. Paris: Librairie Centrale, 1870.
En même temps qu'elle expose le développement historique du rondeau, l'étude met l'accent sur le fait que c'est sa forme invariable et soumise à des règles qui fait d'une oeuvre un rondeau. Pages 3-46.

Brunot, Ferdinand, et Charles Brunot. Précis de grammaire historique de la langue française. Paris: Mason et Cie, 1933; 1949.
Définition et exemple de la forme du rondeau, ainsi qu'une comparaison de sa structure avec celle du rondel, pages 716-717 de l'édition de 1933; pages 579-580 de l'édition de 1949.

Ferdinand, Marcel. "Les Refrains des rondeaux de Charles d'Orléans," Modern Philology, 39, 1942, pages 259-263.
Discussion des types de composition du rondeau, et des manières dans lesquelles sont écrits ceux de Charles d'Orléans.

Lote, Georges. Histoire du vers français. Paris: Editions Boivin et Cie, 1951-1955.
Le rondeau, Tome I, pages 235-238, 290-304. Charles d'Orléans. Tomes II et III, passim.

Chapitre XI

Paul Verlaine, 1844-1896

Chanson d'automne

Les sanglots longs
Des violons
   de l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
   Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
   Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
   Et je pleure;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
   Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
   Feuille morte.

Poèmes saturniens, 1867

Paul Verlaine. Poèmes Choisis. Texte et notes établis par Yves-Gérard Le Dantec. Paris, Editions de Cluny, 1947, p. 36.

Paul Verlaine, 1884-1896

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un coeur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce coeur qui s'écoeure.
Quoi! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon coeur a tant de peine.

Romances sans paroles, 1874

Paul Verlaine. Poèmes Choisis. Texte et notes établis par Yves-Gérard Le Dantec. Paris, Editions de Cluny, 1947, p. 130.

Paul Verlaine, 1844-1896

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

-- Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà
De ta jeunesse?

Sagesse, 1881

Paul Verlaine. Poèmes Choisis. Texte et notes établis par Yves-Gérard Le Dantec. Paris, Editions de Cluny, 1947, p. 220.

LA CLOCHE TINTE

Pour Chanson d'automne

un sanglot	physiologiquement, dénote la même contraction spasmodique qui s'appelle en anglais "a sob." Le son du mot français, cependant, s'est prêté à des emplois qui l'ont entouré d'associations poétiques.
blesser	affecter désagréablement les sens
blême	très pâle

Pour Il pleure dans mon coeur --

le toit	la couverture d'un bâtiment
écoeurer	dégoûter; au sens figuré, causer de la répugnance -- Petit Larousse
la trahison	l'action de trahir, d'abandonner quelqu'un à qui l'on doit fidélité
le deuil	douleur causée par une calamité; les signes extérieurs du deuil, comme les vêtements noirs que l'on porte quand on est en deuil -- Petit Larousse
la haine	la passion qui nous porte à vouloir du mal à quelqu'un -- Petit Larousse

Pour Le ciel est, par-dessus le toit --

bercer	balancer pour endormir. Une berceuse est une chanson qu'on chante pour endormir un enfant.
une cloche	un instrument creux qu'on suspend et dont on tire des sons au moyen d'un battant placé au milieu -- Petit Larousse. Montrer l'image à la page précédente.

<u>tinter</u>	"faire ding, dong": résonner du son que fait une cloche. On dit, "Une cloche tinte; les oreilles me tintent."
<u>doucement</u>	sans violence: en faisant peu de bruit. (Remarquer que le mot doux, bien distinct du mot sucré, n'a point le sens plus ou moins mièvre du mot anglais "sweet.")

Les jeunes Français et Françaises ont une façon de réciter la poésie sérieuse qui semblera morne ou même lugubre aux adolescents américains. Ceux-ci n'ont guère une pareille mélancolie à exprimer. Les "blues," il est vrai, constituent un genre de tristesse également stylisé, également formé par l'art. Mais les blues représentent un état d'esprit différent: un état passager, d'ordre physique, plutôt qu'un jugement médité sur la condition humaine. Les Européens ont tendance à penser qu'il manque à leurs amis américains le sens de l'échec, de la possibilité de ne pas réussir. De fait, la perspective qu'adoptent les Américains lorsqu'ils s'efforcent de voir les difficultés actuelles du plus loin possible est au fond une perspective optimiste. Le désespoir d'un Verlaine, ou la "mauvaise étoile" qui plane dans le firmament d'un Rimbaud,[1] leur est décidément étranger.

Les trois poèmes que voici se prêtent excellement à ce style de récitation morne,[2] dont M. Viala nous offre un bel exemple. Il nous fait voir que ce n'est pas un style sentimental

---

1. Voir le texte de Roman, ci-dessous au Chapitre XVI.
2. MM. Georges Bouquet et Pierre Menanteau donnent les instructions suivantes pour la récitation de Il pleure dans mon coeur, après avoir loué le poème pour sa "musique douce et plaintive qui s'insinue au coeur de chacun:" "On dira donc ce poème lentement, tristement, en séparant, par une pause, chacun des vers, en soulignant, comme avec lassitude, la répétition des mêmes mots et des mêmes sonorités." -- <u>Trésor de la poésie française. Deuxième livret</u>. Paris: Editions Sudel, 1952, p. ca. 100. Société Universitaire d'Editions et de Librairie.

au sens péjoratif du terme. Toute sensiblerie est défendue à ce style par le constant souci français de "l'élégance" -- l'idéal d'un peuple qui estime tellement l'ordre, la raison et la juste mesure que l'intensité du sentiment ne l'impressionne pas du tout.[3]

Les créations culturelles de la France sont célèbres pour leur organisation bien ordonnée. La même caractéristique se retrouve dans la structure sociale du pays, malgré la réputation méritée des Français pour la tolérance. Or Paul Verlaine -- Pauvre Lélian, d'après l'anagramme qu'il fit de son nom -- mena une vie sociale dans laquelle l'ordre faisait défaut, car la force de sa volonté n'égala jamais la puissance de son génie créateur. Il entra parfois en conflit avec les normes de la société. Mais en revanche il créa des oeuvres d'art d'une organisation parfaitement raisonnée, même lorsqu'il exprimait le remords ou la lassitude morale. Ainsi, l'art réussit encore une fois, comme jadis dans les grandes tragédies, à transformer un objet de répugnance en objet d'une certaine beauté de sorte que nous puissions le contempler, le connaître, et ce faisant, ajouter un domaine nouveau à la connaissance humaine.

---

3. André Maurois caractérise comme suit le style de la culture et la société françaises, en citant Holger Ahlenius: "...L'amour de la perfection, de la forme accomplie...qu'il s'agisse du chef de cuisine ou du comédien, de la couturière ou de l'artiste peintre, avec la possibilité de fréquenter ses semblables sur un plan purement humain, c'est bien cette atmosphère générale d'art qui attire en France les écrivains et les artistes.... Cette tendance à faire de tout, mais absolument de tout, une oeuvre d'art,...d'une robe de femme comme d'un plat de poisson, d'une liaison d'amour comme d'une belle journée de printemps, - je me demande si la fine fleur de la civilisation française, ce n'est pas là qu'on la cueille..." André Maurois. Portrait de la France et des Français. Paris: Hachette, 1955, pp. 27-28.

Chanson d'automne

Verlaine a exposé son esthétique exigeante dans son Art poétique, (1884), poème d'une fraîcheur intarissable, où foisonnent les images inattendues, écrit avec l'aisance de la conversation dans un mètre difficile de neuf syllabes. L'étudiant n'aura pas besoin d'être très avancé pour s'amuser à voir comment le poète a appliqué les idées de son Art poétique dans les trois poèmes que récite M. Viala.

Verlaine propose, par exemple, de joindre "l'Indécis au Précis," et c'est là l'un des secrets de Chanson d'automne. L'une des qualités qui ont fait survivre ce petit poème à tant d'autres expressions de la mélancolie romantique, c'est qu'ici le vague sentiment de malaise est relevé par une suite de concepts spécifiques.

La première strophe précise la saison de l'année -- l'automne, sous son aspect morne; elle définit le son que nous entendons -- celui du violon, sous un coup d'archet prolongé et l'effet de ce son, qui est de blesser -- verbe énergique qui mène à un paradoxe soudain. A la deuxième strophe, l'heure qu'on entend sonner précise l'occasion de la crise de remords. La dernière strophe introduit une image aussi frappante que celle de Macbeth, "My life is fallen into the sear, the yellow leaf," pour unir au motif de l'automne le thème d'une vie en déclin.

L'étudiant curieux trouvera facilement, à l'aide de l'Art poétique de Verlaine, bien d'autres secrets de la grandeur de cette petite Chanson d'automne.

H. L. N.

Il pleure dans mon coeur

"Trop de précision et d'éloquence lui semble incompatible avec la poésie..." C'est en ces termes que le Petit Larousse, s'inspirant de l'Art poétique de Verlaine, définit la position

de ce précurseur de l'école symboliste.

Il nous semble pourtant, en écoutant Pierre Viala réciter Il pleure dans mon coeur, en admirant le mesure toute classique des gestes et la sobriété du comportement de l'artiste, que Verlaine appartient à la lignée des esprits clairs, nourris de méthode cartésienne, qui perpétue la tradition très française des Corneille et des Bossuet de la grande époque classique.

Une telle gageure ne peut être tenue qu'en appliquant au texte un procédé analytique semblable à celui que Verlaine avait en pensée alors qu'il explorait, le plus consciemment du monde, les raisons de son état d'âme.

Nous avons ici le produit d'un esprit éminemment logique, dans la tradition du classicisme français le plus rigoureux. Le texte est dit avec une grande simplicité, car il s'agit d'un <u>fait</u> --

"Il pleure dans mon coeur"

-- suivi d'une pause dans la récitation. L'emploi du "il," pronom indéfini, introduit d'emblée l'impersonnalité, le détachement de l'intellect. Le fait, tout émotif qu'il soit, va être discuté, mis en question, méthodiquement analysé.

"Comme il pleut sur la ville"

La comparaison, en un seul vers, marque encore davantage la valeur du parallélisme. De plus, l'esprit français voit en ce "comme" non seulement la formule comparative habituelle, mais aussi la conjonction de subordination temporelle: <u>en même temps que</u>.

"Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?"

La répétition du mot <u>coeur</u>, sur lequel la voix tombe, met en valeur l'objet en question, le point central de cette discussion raisonnée: Verlaine, Français d'esprit rationnel, pose une question. Le motif principal, <u>coeur</u>, est repris cinq fois à travers le poème.

La deuxième strophe est en contraste direct avec cette

attitude raisonneuse, d'où la variété dans le ton du récitant qui devient nostalgique, et le double emploi du son sourd: o. Et cependant, ici encore, le problème est élargi par l'usage du substantif bruit sans article, la généralisation marquée par les quatre articles la, les, le, la, employés par l'auteur de préférence aux adjectifs démonstratifs cette (pluie), ce (chant) ou possessifs nos (toits); de même mon coeur devient un coeur, l'article indéfini faisant de ce problème une question humaine de valeur générale.

Dans la troisième strophe, le poète pensant évoque par deux fois la raison et déplore l'absence de celle-ci, "sans raison." Il propose bien une explication rationnelle: "Serait-ce le fait d'une trahison?" Mais son esprit la rejette dans le même moment -- "nulle trahison" -- à la façon de Pascal analysant son coeur. Au vers 12, il arrive à une constatation de fait, immédiatement reprise par l'affirmation appuyée du "C'est bien" du vers 13. L'esprit, ayant cherché, arrive par déduction à une solution négative. L'esprit analytique, inductif du Français se fait jour ici.

"De ne savoir pourquoi"

N'est-ce pas une gageure, un exagération de l'esprit raisonnant et raisonneur que ce qui puisse causer l'affliction, la douleur morale la plus grande, ce n'est pas de subir la souffrance mais de ne pas en connaître rationnellement les causes? Ces causes possibles, le poète les énumère pourtant au vers suivant en contraste voulu, les rejetant l'une après l'autre: "Sans amour et sans haine"; et puis, en dernière analyse, c'est tout de même le coeur qui l'emporte, car, les raisons n'ayant pu être mises à jour par l'esprit réfléchi qui abandonne la partie, le coeur tout entier est submergé:

"Mon coeur a tant de peine."

Ainsi, comme une sorte de conclusion logique la dernière strophe, entièrement dite sur un ton de résignation, marque l'aboutissement d'une quête intellectuelle, et la voix du récitant, ayant marqué un temps d'arrêt voulu, avant et après l'adverbe tant, mis ainsi en valeur, retombe en fin de phrase,

ayant satisfait le besoin de clairvoyance, la passion pour la clarté dans l'expression comme dans la pensée, chère aux esprits français.[4]

Pourtant, cette rigueur logique dans la pensée est tempérée dans l'expression par l'emploi des consonnes liquides, si douces. L'auteur utilise jusqu'à 40 liquides en 16 vers: r est répété 22 fois à travers le poème, et l 18 fois en 13 vers (l n'apparaît pas dans les trois derniers vers). Les liquides et les voyelles au son sourd -- le son eu réapparaît 11 fois -- donnent au poème sa tonalité molle, flasque, qui traduit la nostalgie, le spleen, le laisser-aller, l'attitude veule et sans énergie du Pauvre Lélian.

Le texte est d'une très grande simplicité de ton, les seuls effets frappants que se permette Verlaine étant l'allitération "la pire peine" et le heurt des deux mots "coeur" (qui) "s'écoeure," exprimant le dégoût des sens aussi bien que l'ultime lassitude morale. M. Viala prononce ce vers 10 très lentement en détaillant les syllabes.

En contraste avec l'abondance des gestes marquant la récitation de la plupart des autres poèmes, M. Viala, pour réaliser un effet de concentration intense, bouge à peine la tête en disant ces seize vers. Il termine alors le seizième par le seul mouvement marqué de sa tête, laquelle, épuisée, retombe au moment précis où il insiste (exceptionnellement) sur la consonne p du mot "peine."

M.-G. S.

---

4. Cf. William Crary Brownell: French Traits: An Essay in Comparative Criticism. New York: Chas Scribner's Sons, 1918, p. 144. "Notice, for example, the diction of French acting. It is the sense and not the sentiment of the verse or prose that is savored by the actor and the audience. The voice never caresses the emotion evoked by the significance of the lines beyond the point needful for complete expression....It is an impersonal, that is to say, a purely intellectual enjoyment..."

Le ciel est, par-dessus le toit...

M. Henri Peyre a commenté la perfection artistique de ce poème, ainsi que son aspect biographique.[5] En 1873, Verlaine se querella avec Rimbaud, tira sur lui deux coups de revolver, et fut condamné à deux ans de prison. Dans sa prison à Mons, en Belgique, il écrivit des poèmes qui furent publiés plus tard dans Sagesse (1881).

Le rythme délicatement syncopé de ce poème, qui nous invite à l'apprendre par coeur, est probablement unique dans toute la prosodie française et même mondiale.[6] Le poème illustre néanmoins la flexibilité rythmique du français qui le distingue nettement des autres langues romanes et des langues germaniques auxquelles appartient l'anglais.

H. L. N.

---

5. Stanley Burnshaw, editor. The Poem Itself. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. Voir les pp. 36 à 43. M. Peyre fait observer, aux pages 40-41, que la structure raisonnée ne se retrouve pas dans tous les poèmes de Verlaine.
6. Un mètre syncopé avait été employé par des poètes latins pour créer une atmosphère mélancolique: c'est l'hexamètre "élégiaque" dans lequel Ovide a composé les Tristia.

Chapitre XII

Jacques Prévert, 1900-

Chanson de la Seine

La Seine a de la chance
Elle n'a pas de soucis
Elle se la coule douce
Le jour comme la nuit
Et elle sort de sa source
Tout doucement sans bruit
Et sans se faire de mousse
Sans sortir de son lit
Elle s'en va vers la mer
En passant par Paris

La Seine a de la chance
Elle n'a pas de soucis
Et quand elle se promène
Tout le long de ses quais
Avec sa belle robe verte
Et ses lumières dorées
Notre-Dame jalouse
Immobile et sévère
Du haut de toutes ses pierres
La regarde de travers

Mais la Seine s'en balance
Elle n'a pas de soucis
Elle se la coule douce
Le jour comme la nuit
Et s'en va vers le Havre
Et s'en va vers la mer
En passant comme un rêve
Au milieu des mystères
Des misères de Paris.

Spectacles, 1951
Copyright, Librairie Gallimard, 1951
La reproduction de ce poème a été autorisée par M. Jacques Prévert.

Chanson de la Seine

Chanson de la Seine est l'une de trois chansons qui forment un chapitre de Spectacles intitulé "Aubervilliers" (pages 202-5). Une note à la page 364 explique que ces chansons furent "écrites pour le film d'Eli Lotar, 'Aubervilliers,' et mises en musique par J. Kosma (Salabert, éditeur)."

M. Viala allonge la troisième strophe du poème (qui a un vers de moins que les deux premiers) en y insérant, après le vers 24, les vers 5 à 8 empruntés à la première strophe pour créer un effet des plus heureux. Ces quatre vers, prononcés avec une nuance nouvelle et suivis de Elle...Elle (au lieu de Et...Et) entraînent la Seine majestueusement vers son ultime destination, le Havre et la mer.

se la couler douce	avoir une vie facile
sans se faire de mousse	sans se faire de souci
regarder de travers	considérer avec mépris, avec désapprobation
avoir de la chance	être favorisé par la fortune, par la vie.
le souci	ennui, tourment
doré	jaune, couleur d'or
s'en balancer	s'en moquer, "s'en ficher"

La Seine est chère aux Français. Elle marque le début de leur histoire nationale. Voici un poème qui accorde à ce symbole majestueux une personnalité délicieusement sympathique et humaine.

Le lecteur remarque tout d'abord la musique rythmée des strophes. Chaque vers coule doucement comme l'eau du fleuve. Ce poème n'a pas de rime régulière, mais son assonance est très agréable à l'oreille. Les vers 2, 4, 6, 8 et 10 se terminent par le son i, et dans toutes les strophes la répétition des sons ou (soucis, coule, douce, etc.) et e ouvert (mer, verte, sévère, etc.) évoquent bien la douceur, le calme du fleuve insouciant.

82 Chanson de la Seine

Par l'emploi de certaines expressions idiomatiques et argotiques, on sait que le poète est de notre époque. Il parle familièrement comme s'il parlait à un camarade. Le ton est léger, amusé. Les jeux de mots des vers 3, 7, 21, décèlent le goût des Français pour les joutes verbales.

La Seine est personnifiée, comme "le temps" du Rondeau de Charles d'Orléans. Elle prend les traits d'un être humain qui aime avant tout la tranquillité. Les gens de classe moyenne -- ouvriers, artisans, petits commerçants -- emploient l'expression argotique "se la couler douce" pour désigner une bonne petite vie bien tranquille. Mais aussi, dans cette expression idiomatique, le verbe coule et l'adjectif douce évoquent le lent mouvement du fleuve et de la vie qui passe.[1]

"Ne pas se faire de mousse" exprime le même détachement, la même indifférence envers les petits ennuis de la vie. Et le gallicisme peu raffiné "s'en balancer" (noter le geste de M. Viala) veut dire: envoyer promener tous les soucis. Il symbolise l'aspect "je-m'en-fichiste" du Français tapi dans son individualisme.[2] Jacques Prévert part d'un concept:

---

1. Il est intéressant de comparer l'emploi de la Seine comme symbole dans ce poème et dans celui de Guillaume Apollinaire, Sous le pont Mirabeau.
2. "For the French, individualism lives quite comfortably with a massive conformism. Their underlying principle... [is,] not to do some things a little differently (on the contrary, most Frenchmen do most things of daily life in quite the same way) but rather not to do many things at all." Daniel Lerner, "Interviewing Frenchmen," American Journal of Sociology, 62,(2, September), 1956, pp. 187-194, p. 192. Le "refus de s'engager," attitude typique chez tant de Français, est reflété ici par ce "je-m'en-foutisme" de surface; dans la vie ordinaire en France, on refuse de s'engager par crainte de perdre sa liberté chérie. La volonté de résistance de la part des individus qui refusent d'être catalogués, stéréotypés, est indiquée aussi par le choix d'une figure unique (la Seine) plutôt qu'un symbole collectif, généralisé.
   Cette chanson avoisine certaines chansons très populaires, très "peuple" d'Edith Piaf, J'm'en fous, et de Maurice Chevalier, Ma pomme -- "C'est moi, j'suis plus heureux qu'un roi, je n'me fais jamais d'mousse, je pousse," etc.

l'idéal épicurien du Français de la classe moyenne. Il exprime ce concept par l'emploi d'expressions quasi-argotiques les plus familières à cette classe.

"Et quand elle se promène"

La lente promenade à pied le dimanche est encore de tradition chez bien des Français.[3]

Voilà donc la Seine, cette belle jeune femme à l'allure dégagée, qui poursuit son petit bonhomme de chemin sans s'occuper des autres, personnifiant ainsi la valeur et les droits du Français en tant qu'individu, et qui se soucie peu des critiques d'ordre moral de sa voisine -- cette voisine qui appartient à un milieu social plus élevé, plus "rive droite," et qui la regarde de travers "Du haut de toutes ses pierres." Ici M. Viala emprunte habilement à l'ouvrier parisien son ton gouailleur, c'est-à-dire un ton qui témoigne d'un esprit railleur. Bien que l'implication ici soit sérieuse, le Français veut garder une juste mesure et, sans traiter la chose à la légère, ne pas en faire un drame, dominer au contraire la situation, se moquer de lui-même.

"En passant comme un rêve
Au milieu des mystères
Des misères de Paris."

Ce concept du droit à la liberté, du mépris des conventions bourgeoises, esquissé aux vers 17 à 21, est repris à la fin du poème suivant un procédé courant chez Prévert. En effet, passant naturellement du rêve aux mystères, l'auteur emploie à dessein après la mention de la cathédrale un mot qui évoque en nous les représentations théâtrales sur le parvis de Notre Dame, et aussi, en glissant dans le temps, le Paris moyenâgeux de Victor Hugo. En contraste direct, et cette fois encore grâce à un jeu de mots, phonétiquement, (tout comme dans son poème Pour faire le portrait d'un oiseau il avait écrit "signe que vous pouvez signer"), le poète, en supprimant seulement la consonne t, nous réserve une surprise au dernier vers et glisse insensiblement du mot

---

3. Cf. Proust à Combray, et plus récemment, la chanson populaire de Charles Trenet "Les enfants s'ennuient le dimanche."

mys(t)ères au mot misères,[4] pour nous rappeler, à brûle-pourpoint, les inégalités sociales qu'il a si fréquemment dénoncées.[5] Nous sentons tout le charme et toute la gaîté du fleuve, le mystère d'une grande ville, et en même temps nous nous rendons compte que la vie a aussi ses misères.

M. Viala réussit à exprimer les riches nuances de ton du poème, non seulement par ses gestes et ses expressions de visage, mais aussi par sa façon de réciter rapidement certains vers, d'un ton amusant et amusé, et par sa prononciation appuyée et à la fois douce des s.

Sans hausser le ton, l'acteur insiste à dessein sur la fluidité de la langue. Il nous donne un exemple parfait de ce que Paul Claudel appelle la "belle coulée mélodique du français." La fluidité presque constante rend d'autant plus frappante une seule exception: l'accent d'insistance sur la première syllabe du mot Paris (vers 10 et dernier vers). Cet accent inhabituel ne doit pas être confondu avec l'accent d'intensité (accent tonique).

Des pauses aussi mettent en relief certains mots sans interrompre la "coulée mélodique":

"La Seine (pause) a de la chance...
En passant comme un rêve (pause)
Au milieu des mystères (pause)
Des misères de Paris."

En fait de versification, la prosodie qu'adopte M. Viala pour réciter ce poème montre bien que la liberté à l'égard de e muet non prononcé, escamoté, dans la poésie récente n'a rien de chaotique. Tous les vers qui suivent ont six syllabes:

"Avec sa belle robe verte...
Mais la Seine s'en balance...
La regarde de travers...
Des misères de Paris."

---

4. Le mot "misère" en français veut dire la pauvreté plutôt que la souffrance. Le titre du roman, Les Misérables, de Victor Hugo veut dire les pauvres.
5. Paul Henry Chombart de Lauwe. Paris et l'agglomération parisienne. Paris: Presses Universitaires de France, 1952, Tome I, pages 104-108.

Mais:

"Le jour comme la nuit	(Indique le temps qui s'écoule lentement.)
Tout le long de ses quais	(Indique aussi la durée de la promenade et la longueur du parcours.)
Elle se la coule doucement"	(Exprime aussi la lenteur du débit de l'eau.)

Est-ce que nous aurions dû omettre ce poème, pour éviter d'enseigner des expressions peu raffinées qu'un étranger ferait bien de ne pas employer? Il vaut mieux, croyons-nous, profiter de cette occasion pour apprendre à l'étudiant que toute langue a plusieurs niveaux de style, depuis le discours le plus familier jusqu'au plus élevé;[6] que le mélange de ces niveaux produit un effet souvent comique; et que dans toute société les formes de conduite acceptables de la part d'un étranger seront plus restreintes que celles qu'il devra savoir reconnaître. L'Américain qui aspire à être le bienvenu dans une société européenne doit apprendre, de plus, des restrictions auxquelles il ne songerait pas dans son propre pays plus égalitaire. Par exemple, dans certains milieux il devra exprimer le respect pour les personnes plus âgées que soi en s'abstenant de fumer ou de dire un mot trop familier en leur présence, et en s'asseyant sur une chaise plutôt que sur un sofa ou dans un fauteuil. Les niveaux de l'usage linguistique doivent s'apprendre, de même que les autres convenances sociales, non seulement comme des habitudes mais à titre de questions intéressantes pour cette "vie examinée" qui seule vaut la peine d'être vécue.

F. B. N.
M.-G. S.
H. L. N.

---

6. La diversité des morceaux compris dans la présente collection permet d'observer l'énorme influence du vocabulaire sur le ton d'un ouvrage littéraire: précieux chez Charles d'Orléans, savant chez Baudelaire, bourgeois chez La Fontaine, bourgeois et bonhomme chez Daudet, populaire chez Prévert.

Chapitre XIII
Promenade de Picasso et Portrait d'un oiseau

Jacques Prévert, 1900-

Promenade de Picasso

Sur une assiette bien ronde en porcelaine réelle
une pomme pose
face à face avec elle
un peintre de la réalité
essaie vainement de peindre
la pomme telle qu'elle est
mais
elle ne se laisse pas faire
la pomme
elle a son mot à dire
et plusieurs tours dans son sac de pomme
la pomme
et la voilà qui tourne
dans son assiette réelle
sournoisement sur elle-même
doucement sans bouger
et comme un duc de Guise qui se déguise en bec de gaz
parce qu'on veut malgré lui lui tirer le portrait
la pomme se déguise en beau fruit déguisé
et c'est alors
que le peintre de la réalité
commence à réaliser
que toutes les apparences de la pomme sont contre lui
et
comme le malheureux indigent
comme le pauvre nécessiteux qui se trouve soudain à la
merci de n'importe quelle association bienfaisante
et charitable et redoutable de bienfaisance de charité
et de redoutabilité
le malheureux peintre de la réalité

se trouve soudain alors être la triste proie
d'une innombrable foule d'associations d'idées
et la pomme en tournant évoque le pommier
le Paradis terrestre et Eve et puis Adam
l'arrosoir l'espalier Parmentier l'escalier
le Canada les Hespérides la Normandie la Reinette et l'Api
le serpent du Jeu de Paume le serment du Jus de Pomme
et le péché originel
et les origines de l'art
et la Suisse avec Guillaume Tell
et même Isaac Newton
plusieurs fois primé à l'Exposition de la Gravitation Universelle
et le peintre étourdi perd de vue son modèle
et s'endort
c'est alors que Picasso
qui passait par là comme il passe partout
chaque jour comme chez lui
voit la pomme et l'assiette et le peintre endormi
Quelle idée de peindre une pomme
dit Picasso
et Picasso mange la pomme
et la pomme lui dit Merci
et Picasso casse l'assiette
et s'en va en souriant
et le peintre arraché à ses songes
comme une dent
se retrouve tout seul devant sa toile inachevée
avec au beau milieu de sa vaisselle brisée
les terrifiants pépins de la réalité.

1946

Jacques Prévert. Paroles. [Paris:] Librairie Gallimard, 1951.
Copyright, Librairie Gallimard, 1949.
Texte d'après la "recomposition" [typographique] de février 1951, pp. 279-281.

88 Portrait d'un oiseau

Jacques Prévert, 1900-

Pour faire le portrait d'un oiseau
A Elsa Henriquez

Peindre d'abord une cage
avec une porte ouverte
peindre ensuite
quelque chose de joli
quelque chose de simple
quelque chose de beau
quelque chose d'utile
pour l'oiseau
placer ensuite la toile contre un arbre
dans un jardin
dans un bois
ou dans une forêt
se cacher derrière l'arbre
sans rien dire
sans bouger...
Parfois l'oiseau arrive vite
mais il peut aussi bien mettre de longues années
avant de se décider
Ne pas se décourager
attendre
attendre s'il le faut pendant des années
la vitesse ou la lenteur de l'arrivée
de l'oiseau n'ayant aucun rapport
avec la réussite du tableau
Quand l'oiseau arrive
s'il arrive
observer le plus profond silence
attendre que l'oiseau entre dans la cage
et quand il est entré
fermer doucement la porte avec le pinceau
puis

effacer un à un tous les barreaux
en ayant soin de ne toucher aucune des plumes de l'oiseau
Faire ensuite le portrait de l'arbre
en choisissant la plus belle de ses branches
pour l'oiseau
peindre aussi le vert feuillage et la fraîcheur du vent
la poussière du soleil
et le bruit des bêtes de l'herbe dans la chaleur de l'été
et puis attendre que l'oiseau se décide à chanter
Si l'oiseau ne chante pas
c'est mauvais signe
signe que le tableau est mauvais
mais s'il chante c'est bon signe
signe que vous pouvez signer
alors vous arrachez tout doucement
une des plumes de l'oiseau
et vous écrivez votre nom dans un coin du tableau.

1946

Jacques Prévert. Paroles. [Paris:] Librairie Gallimard, 1951.
Copyright, Librairie Gallimard, 1949. Texte d'après la "recomposition" [typographique] de février 1951, pp. 184-185.

La reproduction de ces poèmes a été autorisée par M. Jacques Prévert.

90 Promenade ; Portrait

Promenade de Picasso et Pour faire le portrait d'un oiseau de Jacques Prévert sont deux essais primesautiers qui portent sur la définition de l'art, et sur la relation de l'art au monde qui nous entoure.[1] Ces deux poèmes se complètent l'un l'autre: Promenade raconte d'une manière ironique une histoire qui illustre ce que l'art n'est pas; Portrait, présenté à la manière d'une recette et avec un sourire moqueur. nous indique la manière idéale de "capturer" la réalité au moyen de l'art.

Prévert était un poète extrêmement populaire à la fin des années 40 et au début des années 50. Son charme illustre, entre autres choses, deux attitudes qui semblent particulièrement françaises et qui se dégagent nettement de nos deux poèmes: un intellectualisme courtois et une tolérance éclairée. L'intellectualisme apparaît chez Prévert comme un moyen de réduire en termes relativement simples, dénués de pédantisme et accessibles à une personne de culture moyenne, des problèmes complexes concernant l'expérience humaine, tel que la nature de l'art. Le poète tolérant discute de problèmes profonds avec un intérêt pénétrant, sans adopter une attitude partisane outrée qui pourrait assombrir une vue d'ensemble pleine de bonne humeur.

Promenade est une histoire d'où découle une morale. Telle quelle, c'est une parente de la fable classique, représentée magistralement dans la littérature française par La Fontaine. L'auteur du Singe et le léopard met en scène des animaux ou des arbres; Prévert fait de même et présente une pomme dôtée de qualités humaines aussi bien en actions qu'en motivations. La Pomme de la Promenade est un véritable personnage dramatique, comme le sont Picasso et le Peintre de la réalité.

1. Comme, au point de vue pédagogique, Promenade de Picasso semble plus difficile que les autres poèmes de Prévert, nous l'avons placé parmi ceux que nous recommandons pour la senior high school, notamment entre Correspondances de Baudelaire et le Sous-préfet aux champs de Daudet.

L'histoire de ces personnages est d'une simplicité trompeuse. La Pomme pose pour son portrait. Le Peintre commence son travail avec beaucoup de verve mais, comme la Pomme est trop agitée dans son assiette, il est dans l'impossibilité d'en faire le sujet de sa nature morte. Le Peintre, désemparé, pris dans un engrenage d'associations d'idées, abandonne l'entreprise et s'endort. Picasso survient, et amusé par la scène, mange la Pomme, casse l'assiette et s'en va. Finalement, le Peintre se réveille à la réalité pour ne trouver que de terrifiants pépins dans l'assiette.

Cette histoire est racontée dans un "style parlé." Les mots, à l'exception des noms propres, appartiennent en majorité aux mots les plus communs du vocabulaire français. La syntaxe est simple, très familière ("la voilà qui tourne"; "elle ne se laisse pas faire, la pomme"). Les phrases, tirées de la langue de tous les jours sont négligemment liées par "et" ou "C'est alors que."

Pareille à la Pomme dont la simplicité est plus apparente que réelle, l'histoire de Prévert camoufle une structure riche et compliquée.

La forme dans laquelle est écrite Promenade est une prose rythmique. Suivant la tradition surréaliste, elle se passe des caractéristiques les plus évidentes de la versification classique (le nombre de syllabes, la rime) et se passe même de ponctuation. Par contre, les phrases sont mises en page en lignes de longueurs variées. Il en résulte un rythme qui se ralentit dans les lignes les plus courtes les faisant ressortir comme phrases ou comme mots clefs (ex.: "une pomme pose," "la pauvre," et "s'endort"); tandis que les lignes plus longues (ex.: "et/comme le malheureux indigent/comme le pauvre nécessiteux qui...") précipitent le rythme.

En l'absence d'un modèle métrique arrêté les lignes du poème sont reliées les unes aux autres par des phrases qui reviennent périodiquement, par des mots ou sons qui, comme les douze pieds du vers classique, forment la charpente rigide de Promenade. En guise d'illustration notons dans les quelques

premières lignes: Ronde -- Réelle, Pomme -- Pose, Face -- Face, Peintre -- Peindre; aussi: porcelaine réelle -- peintre de la réalité -- assiette réelle, tour -- tourne, réalité -- réaliser.

Les jeux de mots constituent le procédé le plus évident de Prévert. Fidèle au titre de la collection intitulée Paroles, Prévert joue avec les paroles. Il joint deux phrases ensemble (ex.: "elle a plusieurs tours dans son sac" -- "sac de pomme";[2] "Exposition Universelle" -- "Gravitation Universelle"). Il se complaît dans l'exploitation des sonorités identiques. Par exemple, dans "un duc de Guise qui se déguise en bec de gaz," nous trouvons les allitérations suivantes: "duc -- bec, de Guise -- déguise -- de gaz." A noter également le jeu "p - k - s" "k - p - s" dans "Picasso qui passait."

Dans ses jeux, Prévert est parfois seulement habile. De temps en temps, cependant, ses artifices verbaux illuminent clairement le contenu sous-jacent. Ainsi, au fil de ses associations d'idées, on passe dans ce poème de pomme à pommier, de Paradis à Eve, d'Adam à la pomme d'Adam ayant besoin d'être arrosée (arroser est souvent usité dans le sens de boire), de là, à espalier, qui rime avec Parmentier, l'agronome du XVIII^{e} siècle qui introduisit la pomme...de terre en France; viennent ensuite les différentes variétés de pommes, Canada, Reinette, y compris la pomme mythique des Hespérides pour laquelle Hercule dut tuer un dragon. Du mythe à l'histoire vraie, il n'y a qu'un calembour, ensuite le "serment" du Jeu de Paume glisse presque automatiquement sur "serpent." Ceci nous ramène de nouveau au Paradis et au péché originel; et... aux origines de l'art. Les pommes de Guillaume Tell et de Newton ajoutent des traits anecdotiques jusqu'à ce que nous atteignons la dernière ligne de la série ("plusieurs fois primé...") qui dans la complexité de ses références reflète parfaitement l'état d'esprit du peintre embrouillé dans ses associations. "Primé" fusionne avec "exposition" (pommes de con-

---

2. Les pommes en France ne sont pas vendues en boîtes ni dans des cartons.

cours) "exposition universelle" avec "gravitation universelle" (la pomme de Newton) et, de plus, "primé" s'associe à "jeu de paume" où il indique le serveur de jeu. Plusieurs fois à travers Promenade, Prévert nous renvoie à son thème central: l'Art ne doit pas être une imitation, non plus que la reproduction de la nature. Sous les regards du peintre naïf, la pomme devient une série d'illusions jusqu'à ce qu'elle se change finalement en un magnifique fruit déguisé. Le peintre qui essaie seulement de reproduire ces impressions passagères finit par rester avec quelques malheureux pépins (un autre calembour sur le mot pépin qui en langage familier veut dire aussi un obstacle, un ennui mesquin) à la fin de l'histoire. Picasso, qui est le peintre idéal d'après Prévert, dédaigne l'idée de peindre une pomme dans le seul but d'en reproduire une. Les pommes pour lui, sont faites pour être mangées et non pour être reproduites, aplaties sur une toile. (Même la pomme préfère ce procédé.) En quittant les lieux, Picasso casse "l'assiette réelle." Il montre de cette façon que l'artiste doit tout d'abord se détacher de la réalité pour pouvoir créer véritablement.

En quoi consiste-t-elle, cette création véritable? Promenade n'en dit rien. Picasso s'en va en souriant, d'une manière plutôt énigmatique. Pour faire le portrait d'un oiseau reprend le thème de la-création-qui-n'est-pas-imitation et le développe affirmativement.

Portrait est une "recette." Les lecteurs américains ne s'en rendront peut-être pas compte d'emblée car pour eux, une recette est très précise, presque analogue à une formule chimique; elle indique la quantité des ingrédients, la durée de la cuisson, la température du four.

On ne trouve guère de détails de ce genre dans les recettes françaises traditionnelles; elles prescrivent d'ordinaire d'utiliser un soupçon de ceci, un soupçon de cela, que l'on doit cuire jusqu'à ce qu'on obtienne la consistance voulue. Ces recettes

assument que (a) ces maigres indications suffiront aux lecteurs, son expérience culinaire et son goût en préciseront la formule; (b) le plat qui en résulte est déjà familier au consommateur. En transférant ces deux critères au royaume de la création artistique (facile, car la cuisine française se situe dans le domaine des arts appliqués!) Portrait procure une recette de création artistique "vraiment savoureuse."

La recette française typique est écrite à l'infinitif ("peindre, placer,"etc.) En suivant le fil de ces infinitifs, nous voyons que les mesures suivantes doivent être prises afin de peindre le portrait d'un oiseau:

Peindre la cage et trouver un appât, la placer dans un décor naturel, puis se cacher et attendre en silence. Quand l'oiseau est entré dans la cage: "fermez" la cage avec votre pinceau. Ensuite, effacez les barreaux, libérant ainsi l'oiseau. Puis, peignez un décor que l'oiseau aimera tant, qu'il se mettra à chanter. Si l'oiseau se met à chanter, le portrait est prêt et l'artiste peut signer avec une plume enlevée au plumage de l'oiseau.

Cette recette a deux caractéristiques frappantes. D'une part, il n'est pas requis de peindre le portrait de l'oiseau. D'autre part, il y a le coup de théâtre au milieu de la recette: après avoir capturé l'oiseau au prix de grands efforts, il faut le libérer. Le poète accentue même la coupure en plaçant en tête de la seconde partie la ligne la plus courte de tout le poème: "puis," un mot d'une seule syllabe.

Ainsi, le poème répète ce que nous avions déjà appris dans Promenade de Picasso, à savoir que l'art n'est pas l'imitation d'un objet. Pour faire le portrait d'un oiseau, il n'est pas nécessaire de le peindre. L'art n'est pas "capturer de la réalité," c'est un acte de libération.

Prévert semble dire que l'art est une activité humaine qui est belle par elle-même et en elle-même, et qu'on doit jouir de l'art pour le plaisir qu'il procure. Le portrait de l'oiseau est un tableau où la beauté perce dans l'atmosphère,

la composition, l'arbre, le vent et le soleil. Dans ces tableaux quelquefois nous ne voyons même pas l'oiseau mais nous savons qu'il est là, nous le savons -- si le tableau est bon -- parce que nous l'entendons chanter.

Avec une pareille définition (ou plutôt intuition) de l'art, Prévert ne peut pas donner une formule précise pour la création artistique. Il est volontairement vague à plusieurs reprises (quelque chose de joli, dans un bois ou dans une forêt, etc.) Il reconnaît le risque d'insuccès que contient toute tentative de création (si l'oiseau arrive, si il chante).

On est d'ailleurs fortement enclin à donner à l'oiseau une identité symbolique. Pourtant le poème ne contient que quelques indications très vagues. Cet emblème plein d'envolée pourrait se référer à une idée originale qui une fois exprimée assume une vie indépendante de son créateur. On pourrait y voir également la représentation de l'imagination poétique, le don qui nous vient à tous comme les visites d'un ange, visites rares et espacées. (Ne pas se décourager!) Nous devons reconnaître ces dons et les cultiver afin de vivre en paix avec nous-mêmes.

Presque tout ce qui a été dit à propos de l'organisation intérieure de Promenade de Picasso pourrait être répété ici. A nouveau, nous retrouvons les litanies typiques à Prévert, comme la répétition de "quelque chose" et les jeux de mots: "mauvais signe / signe...mauvais / signe...signer."

Cependant, un passage se distingue parmi les autres, les vers 37-39, différent des autres. Là Prévert oublie son habileté, ses calembours et s'abandonne de manière lyrique à une vague d'images qui nous donnent une série d'impressions sensorielles: couleurs, fraîcheur, éclat, sons de la nature.

Son poème qui se contentait de nous amuser tout à l'heure, se met à chanter. Et lui, en tant qu'artiste, au fur et à mesure qu'il juxtapose ses images peut s'apprêter à signer.

Pour la création artistique suffit-il de traduire une impression quelconque en une activité (poème) ou en un objet

(tableau)? D'après Prévert certainement pas: à plusieurs reprises, il parle de patience et de labeur. La beauté finalement réside dans l'acte même de création. Comme l'écrivait un critique récent: "...la grande aventure de la peinture de Picasso, c'est d'avoir démontré avec une audace torrentielle, une truculence héroïque, homérique, qu'il n'est d'autre beauté, d'autre réalité que de l'Homme. La beauté, la réalité sont dans ce que les hommes <u>font</u>. ..."[3]

Afin de peindre le magnifique portrait d'un oiseau, on doit créer librement un monde nouveau à la réalité autonome, un monde dans lequel de beaux oiseaux sont enclins à prendre vie et à chanter, un monde dans lequel ils sont même enclins à céder gentiment une plume à l'artiste.

En France, comme aux Etats-Unis, les conceptions artistiques oscillent entre une vision originale à la Picasso ou à la Prévert, et un goût banal pour la copie servile.

La grande popularité de Prévert et de Picasso en France, montre combien leur conception de l'art est partagée, conception qui met l'accent sur la liberté que possède l'artiste de donner à voir sa propre réalité.

V. E. H.

---

3. Vercors. "Picasso le rebelle." Dans Picasso. <u>Oeuvres des musées de Léningrad et de Moscou et de quelques collections parisiennes</u>. Paris: Editions Cercle d'art, 1955, pp. 9-15, p. 15.

Chapitre XIV

Pierre de Ronsard, 1524-1585

A Cassandre

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avait déclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu, cette vêprée,
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vôtre pareil.

Las! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las! las! ses beautés laissé choir!
O vraiment marâtre Nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir!

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse:
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

Amours, 1553

Cette Ode à Cassandre[1] est l'un des chefs-d'oeuvre de Pierre de Ronsard,[2] poète principal du groupe de poètes appelé "la Pléiade."[3]

Après l'abondance de mouvements, l'exubérance bien naturelle aux charlatans de La Fontaine et au sous-préfet romantique de Daudet, l'acteur redevenu poète nous présente ce poème de la Renaissance avec un minimum de gestes amplificateurs. Car le lyrisme réside dans les mots.

Seul le mouvement de lassitude morale est indiqué, physiquement, à la seconde strophe, par les bras qui retombent, lentement, le long du corps -- Las! las!...Et la très légère dénégation de la tête à la fin du vers onze amplifie l'idée négative du temps qui passe sans retour.

Enfin le doigt levé au dernier vers indique, comme le ferait un instituteur dans sa classe en France, "Attention!" qu'il s'agit d'une leçon et que la jeune beauté doit aussi exercer son intelligence: non point seulement vivre dans le présent, mais aussi penser, sérieusement, à l'avenir. D'autres récitent les deux derniers vers de ce poème sur un ton très sérieux. M. Viala croit plus fidèle à Ronsard le ton espiègle qu'il a choisi.

---

1. Cassandre Salviati est la seule femme nommée dans le recueil "Amours." Pour sa relation avec Ronsard on peut consulter Raymond Lebègue. Ronsard. Paris: Hatier, 1961. Morris Bishop. Ronsard, Prince of Poets. New York: Oxford University Press, 1940.
2. Pour la vie de Ronsard on peut consulter soit une bonne encyclopédie soit
   Morris Bishop. Op. cit.
   Sidney D. Braun. Dictionary of French Literature. New York: Philosophical Library, 1958.
   Louis Cons. Anthologie littéraire de la renaissance française, New York: H. Holt and Company, 1936.
3. Pour l'époque de Ronsard, les idées, les buts de la Pléiade, voir George Wyndham, Ronsard and La Pléiade. London: Macmillan and Co., Ltd., 1906.

Au lieu d'expliquer à nouveau ce poème célèbre, nous voudrions citer deux excellentes "lectures expliquées," la première par Fernand Desonay et la seconde par Henri Weber. Voici le commentaire de M. Desonay:

> Toute la maîtrise de Ronsard, pour autant que ces dix-huit vers triomphent des milliers de vers qui furent rimés sur le même thème, réside uniquement dans la forme; et, à ce propos, il n'est pas mauvais que nous ayons remis sous les yeux du lecteur les quatre vers à rimes plates (deux décasyllabes, deux vers de 8) qui terminent l'ode publiée en 1550: ne serait-ce que pour apprécier mieux le chemin parcouru.
>
> Si on relit à haute voix "Mignonne, allons voir...," on ne manquera pas d'être frappé -- j'allais dire: choqué -- par une rupture de la ligne mélodique entre les vers 9 et 10. Comme à l'accoutumée, le poète module largement *sa phrase*. Tout le premier couplet:
>
> Mignonne, allons voir si la rose
> Qui ce matin avoit declose
> Sa Robe de pourpre au soleil,
> A point perdu, cette vesprée,
> Les plis de sa robe pourprée,
> Et son teint au vostre pareil
>
> se chante d'un seul trait, avec des correspondances ("ce matin" -- "cette vesprée," "sa robe de pourpre" -- "sa robe pourprée") où se décèle le contrapuntiste raffiné.
>
> Mais comme, dans la seconde strophe, le même mouvement s'est encore élargi, par la reprise de la forme interpellative, du mot "Mignonne" en tête de vers (du second vers, cette fois), et de "Las, las," voici qu'une apostrophe à la Nature brise la cadence et détourne un instant l'attention. Paul Laumonier a retrouvé cette apostrophe à la Nature dans une idylle d'Ausone dont Bonaventure Des Périers avait publié une paraphrase, ce même Bonaventure Des Périers qui disait, s'adressant aux fillettes:

...Vous donc, jeunes fillettes
Cueillez bientost les roses vermeillettes
A la rosée, ains que le temps les vienne
A desseicher; et, tandis, vous souvienne
Que ceste vie, à la mort exposée,
Se passe ainsi que roses ou rosée.

Une fois n'est pas coutume, je serais assez disposé à donner raison au patient "sourcier." Ronsard a fort bien pu s'inspirer -- il a dû s'inspirer -- d'Ausone. Pour ses péchés; car le mouvement de l'ode est à ce point brisé que beaucoup de lecteurs, ne pouvant se résoudre à cette brisure, font, de "O vraiment marâtre Nature," un simple vocatif, quitte à enchaîner le "Puis que" du vers 11 avec le "Donc" qui ouvre la strophe III. Ronsard lyrique, irrésistiblement, les emporte; mais Ronsard, en l'occurrence, a sacrifié le lyrisme pur à Ausone.

Relisons, maintenant, cette deuxième strophe, avec l'intempestif arrêt après "...laissé cheoir!" Les trois vers 10-12 ne sont plus, en écho à l'idylle latine, qu'un assez plat constat de jardinier devant ses parterres défleuris: "O Nature, comme tu me traites mal, toi qui n'accordes à mes plus belles roses que la durée d'un seul jour!"

Las, voiés, comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place
Las, las, ses beautés laissé cheoir!
O vraiment marâtre Nature
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir.

Point. Point d'arrêt. Rupture de rythme.

L'Ode à Cassandre est une perle, va-t-on répétant: mais une perle dont l'orient n'est pas parfait. Métaphore pour métaphore, je préfère revenir à mes comparaisons musicales: Ronsard a perdu, l'espace de trois vers, le contrôle de l'archet: ou, si l'on veut, les doigts ont déraillé de la lyre.

Heureusement, la troisième strophe va nous remettre en pleine mélodie. Le "Donc" est un peu insistant; mais il fallait, pour le lyrique, reprendre appui, "ranimer les vers de son pouce," comme eût dit Ronsard. Les doigts sont, désormais, royalement "embesognés": et voici la reprise de la forme interpellative à Cassandre, et voici le retour du vocatif "mignonne" (pour la troisième fois: une fois dans chaque strophe, mais jamais au même endroit), et voici ces jeux subtils -- point et contrepoint -- où se mêlent parallélismes et chiasmes: "votre âge" -- "votre jeunesse" -- " votre beauté," "fleuronne -- fleur," sans parler des allitérations en "f" et surtout en "v" (fleuronne-fleur-fera, vous-votre-verte-nouveauté-votre-vieillesse-votre).

Donc, si vous me croiés, mignonne:
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillés, cueillés votre jeunesse
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

L'Ode à Cassandre devient, les vers 10-12 exceptés, ce qu'elle est proprement, ce qu'elle fut dans le sensorium poétique de Ronsard: une chanson.

Le mouvement, chez Ronsard, est essentiellement musical. L'image de la rose, l'image de la jeune femme sollicitée de contempler la rose, ne nous imposent nul déplacement dans l'espace. "Allon voir," dit le poète, au premier vers; mais au vers 7 ("voiés"), nous y sommes déjà, Cassandre y est déjà: et les "plis" se sont "perdus" de la "robe pourprée," au soleil. Ronsard croit au mouvement des mots dans le vers, des vers dans la strophe, de la strophe dans l'ode (ou des quatrains et des tercets dans le sonnet). Là est son domaine réservé; là, sa vertu reine. Ronsard est partout chez lui du moment que monte de son coeur à ses lèvres la

vis lyrica. Ce jardin ou une mignonne va rêver du plaisir d'amour devant les roses, ce jardin refleurira dans "Je vous envoye un bouquet de ma main," dans "J'ay ce matin amassé de ma main," dans "Comme on voit sur la branche au mois de May la rose," ailleurs encore... C'est le cas de dire que l'incantation des mots et des sons compte plus que le parfum d'un visage velouté, que l'arome subtil des roses.[4]

M. Weber nous fait apprécier l'originalité du poète français en comparant le poème à ceux qui avaient traité le même motif.

...On peut en effet retrouver chacun des détails, chacune des images évoquées dans l'ode Mignonne allons voir si la rose, dans l'un des multiples poèmes consacrés à cette fleur ou à la fuite de la jeunesse, qu'il s'agisse des épigrammes de l'Anthologie grecque, d'Horace, d'Ausone, de Laurent de Médicis, du Politien ou de Serafino. Mais, Ronsard a su joindre à la rapidité, à la concentration du symbole, la fraîcheur et la précision de l'évocation de la rose... Tout d'abord Ronsard transforme le récit, qui est la forme généralement adoptée par les poètes de la Renaissance, en une invitation à la promenade; la jeune fille acquiert ainsi une sorte de réalité familière et vivante. Sans doute chez quelques Italiens, comme le Politien par exemple, nous avons déjà l'apostrophe:

"I'mi trovai, Fanciulle, un bel mattino" (Ballata, II)

Mais le verbe est toujours au passé et c'est encore un récit qu'il adresse aux jeunes filles. Ensuite Ronsard, visant à la rapidité de l'effet, pose dès le début l'opposition du matin au soir, la beauté de la rose est déjà considérée au passé, ce qui rend son évocation plus poignante. Enfin, l'identification entre la jeune fille

---

4. Fernand Desonay. Ronsard Poète de l'amour. Livre premier: "Cassandre." Bruxelles: Palais des Académies, 1952, pp. 164-167.

et la rose va être opérée par Ronsard avec les mots les plus simples. Combien cette "robe de pourpre" est plus vraie que les images trop minutieuses et recherchées d'Ausone.[5] (Dégageant la pointe de sa tete pourprée, elle déployait les voiles amassées sur son front...la chevelure pourprée de la rose radieuse). Tandis qu' Ausone, repris par Baïf, insistait sur la rivalité de l'aurore et de la rose, suivant un schéma tout précieux, Ronsard, par le simple rapprochement des mots: "Sa robe de pourpre au soleil" suggère une fête de couleur et de lumière. Au cinquième vers, la reprise de l'image de la robe souligne cette sorte de symétrie et de renversement fatal entre la naissance et la mort, entre le matin et le soir; mais cette reprise n'est pas une simple répétition, l'image se précise et s'enrichit: les plis de la robe semblent dessiner un à un les pétales de la rose. L'évocation du teint, que nous trouvons déjà chez du Bellay, complète la fusion entre la fleur et la jeune fille; ce rapprochement, devenu banal dans la langue du temps, donne au dernier vers de la strophe l'apparence d'une galanterie glissée au cours de la conversation, mais sa rapidité, sa sobriété le rendent naturel et gracieux en même temps que nécessaire à cette sorte de démonstration que veut être le poème. Le mouvement élégiaque de la deuxième strophe a sans doute son origine chez Ausone. "Nous nous plaignons ô nature de ce qu'une telle grâce est si brève! de ce que tu ravis aussitôt les dons que tu nous laisses à peine entrevoir!" Mais la conversation avec la jeune fille transforme ce regret en émotion plus vive, plus directement liée à la sensation. La place même du mot "mignonne" qui semble faire contraste avec l'évocation de la mort de la rose, contribue à rendre plus étroite

5. On cite l'Idylle d'Ausone comme source du thème de la rose. Pour une bonne traduction anglaise par W.G.Evelyn-White de "De Rosis Nascentibus," consulter Wm. Cornelia, The Classical Sources of the Nature References in Ronsard's Poetry. New York: Columbia University Press, 1934, p. 50.

et plus subtile la correspondance entre les deux destins. Il en est de même de "beautés" substituées aux pétales de la fleur, Ronsard ne cherche plus ici comme Ausone l'expression pittoresque: "La terre brille jonchée de sa rougeur," il joue au contraire sur le contraste entre la valeur concrète du verbe "laisser cheoir" et la valeur abstraite et symbolique de son complément. Le rythme, en même temps qu'il traduit l'émotion par les multiples coupes du vers, souligne habilement, par des retards et des détachements, les mots essentiels et les mots parallèles. On peut couper ainsi les trois premiers vers de la strophe II: 1 + 2 + 5, 2 + 2 + 4, 1 + 1 + 3 +3. L'indignation contre la nature marâtre est peut-être un souvenir de Pétrarque,[6] mais les deux vers qui rappellent la brièveté de la vie ont le mérite de la grâce et de la légèreté, si on les compare aux quatre vers d'Ausone qu'ils résument. La conclusion reprend le ton familier du premier vers, le "Si vous me croiés," loin d'être une cheville, reflète cette naïveté à demi ironique avec laquelle cette invitation à l'amour prend extérieurement la forme d'un raisonnement doctoral. Avec la verbe "fleuronne" et l'adjectif "verte" la fusion de la femme et de la fleur atteint sa perfection la plus intime. Sans doute Ronsard a-t-il été guidé vers le mouvement final par Ausone: "Jeune fille, cueille les roses, pendant que la fleur est fraîche et que fraîche est ta jeunesse," mais il a remplacé les roses par la jeunesse elle-même, simplifiant l'idée suggérée par Pontano: "Quin hoc juventae floridum atque dulce ver / Brevemque florem carpimus," que Baïf avait déjà allégée dans son adaptation des Amours de Méline: "Cueillon la fleur epanie / De nostre fraille printemps."

---

6. "Le grand thème pétrarquien c'est le sentiment de l'écoulement de toute chose vivante." Voir Fernand Desonay, op. cit. On peut consulter également
Marius Piéri, Le Pétrarquisme au XVIe siècle; Pétrarque et Ronsard, ou l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française. Marseille: Laffitte, 1895.

Ronsard, par la répétition discrète de l'impératif, parallèle au "Las! las!" de la deuxième strophe, ajoute quelque chose de plus pressant et de plus ému à l'invitation traditionnelle. Dans les deux derniers vers, nous admirons l'évocation discrète de la vieillesse comparée au long développement de Pontano, ou même à celui de Ronsard plus jeune, dans l'Ode à Janne Impitoiable. Contrairement à Ausone dont le dernier vers évoque surtout l'idée de la mort, Ronsard met l'accent sur l'éclipse de la beauté. Peut-être a-t-il jugé que cet argument touchait plus directement l'orgueil féminin, mais surtout il a voulu terminer sur une image en harmonie avec la fraîcheur des sensations evoquées. Ainsi dans ce chef-d'oeuvre qui est l'aboutissement d'une longue tradition, la perfection a été obtenue par la discrétion et la délicatesse de la touche. Les images descriptives ont été réduites à une seule et pourtant, par le rapprochement et le déplacement de certains mots, par la rythme et la construction, la fusion entre la femme et la fleur est complète et totale. C'est à ce rapprochement qu'à travers différents thèmes Ronsard doit ses plus belles réussites. Mais ici la qualité de l'émotion est exquise, émotion légère sans doute, plus gracieuse que dramatique, mais qui a peut-être contribué à la sobriété même de l'expression. Ce n'est point tant le sentiment de l'amoureux que celui de l'artiste qui, voluptueusement épris de la beauté vivante, s'émeut de son caractère éphémère.

La brièveté de l'odelette convient à la délicatesse de ce sentiment, favorise la simplification de l'image. Elle ne dépasse pas de beaucoup les dimensions du sonnet et chaque strophe, faisant succéder un quatrain à rimes embrassées à un distique à rimes plates, reproduit même très exactement la structure marotique

des tercets. Toutefois, l'absence de l'articulation fondamentale opposant quatrains et tercets permet un peu plus d'abandon, un peu plus de familiarité et comme d'intimité dans la conversation.[7]

---

7. Henri Weber. La Création poétique au XVI^{e} siècle en France, de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné. Tome I. Paris: Librairie Nizet, 1956, pp. 345-348. La citation de ce passage a été autorisé par la Librairie A. G. Nizet.

Chapitre XV

Jean de La Fontaine, 1621-1695

Le singe et le léopard

Le singe avec le léopard
Gagnaient de l'argent à la foire.
Ils affichaient chacun à part.
L'un d'eux disait: "Messieurs, mon mérite et ma gloire
Sont connus en bon lieu. Le roi m'a voulu voir;
Et, si je meurs, il veut avoir
Un manchon de ma peau, tant elle est bigarrée,
Pleine de taches, marquetée,
Et vergetée, et mouchetée!"
La bigarrure plaît: partant chacun le vit.
Mais ce fut bientôt fait; bientôt chacun sortit.
Le singe, de sa part, disait: "Venez, de grâce,
Venez, messieurs: je fais cent tours de passe-passe.
Cette diversité dont on vous parle tant,
Mon voisin léopard l'a sur soi seulement;
Moi, je l'ai dans l'esprit: votre serviteur Gille,
Cousin et gendre de Bertrand,
Singe du pape en son vivant,
Tout fraîchement en cette ville
Arrive en trois bateaux, exprès pour vous parler;
Car il parle, on l'entend. Il sait danser, baller,
Faire des tours de toute sorte,
Passer en des cerceaux; et le tout pour six blancs:
Non, messieurs, pour un sou; si vous n'êtes contents,
Nous rendrons à chacun son argent à la porte."

108 La Fontaine

Le singe avait raison; ce n'est pas sur l'habit
Que la diversité me plaît, c'est dans l'esprit:
L'une fournit toujours des choses agréables;
L'autre, en moins d'un moment, lasse les regardants.
Oh! que de grands seigneurs, au léopard semblables,
N'ont que l'habit pour tous talents!

Livre IX, Fable III. 1679

Jean de La Fontaine. OEuvres Choisies. Avec introduction, bibliographie, notes, grammaire, lexique et illustrations documentaires par G. Le Bidois. Collection d'auteurs français. Paris: Librairie A. Hatier, huitième édition, 1931, pp. 358-359.

Présente
GILLE

110 La Fontaine

le singe	Notre image de l'animal le montre sur son petit tréteau (sa petite estrade) à la foire.
la foire	Une fête populaire, à date fixe. A la foire on voit des spectacles acrobatiques, comme au cirque.
afficher	Poser sur un mur une affiche, une annonce publique. Dans notre image du singe on voit aussi, derrière lui, une affiche placardée sur le mur.
un manchon	"Fourrure en forme de rouleau creux, dans laquelle on met les mains pour les garantir du froid." -- Petit Larousse
bigarré	La peau du léopard est bigarrée: elle a des dessins variés formés par des raies jaunes et noires.
une tache	une petite marque
marqueté	"marqué de taches, de couleurs, de dessins variés"-- Petit Larousse
vergeté	marqué de taches qui ont la forme d'une verge, c'est à dire d'un petit bâton, d'une baguette.
moucheté	marqué de petits points -- comme si des mouches domestiques venaient se poser sur la surface. (La similitude de forme et de sens entre les quatre adjectifs suggère que la bigarrure dont se pique le léopard a quelque chose de monotone et de fatigant.)
partant	mot composé de par et de tant: par suite, par conséquent
un tour de passe-passe	action de faire disparaître des objets comme par magie. Les prestidigitateurs nous mystifient par leurs tours de passe-passe.
arrive en trois bateaux	"Expression proverbiale pour signifier une arrivée pompeuse." -- Charles Le Bidois
de sa part	quant à lui

baller	"Danser certaines danses à figures." -- Ibid.
un cerceau	un cercle de bois léger
un blanc	"Petite monnaie d'argent qui valait cinq deniers (environ deux sous et demi)" [à l'époque de La Fontaine] -- Ibid.
un sou	Aujourd'hui, vaut cinq centimes; au XVII^{e} siècle, c'était la monnaie la plus petite.
un habit	un costume
lasser	fatiguer
les regardants	(Ce participe présent ne s'emploie plus comme substantif au sens de spectateur.)

Jean de La Fontaine écrivit ses Fables au cours de la seconde moitié du XVII^{e} siècle, pendant le règne de Louis XIV (roi de 1643 à 1715). C'était l'époque des salons, et l'élite intellectuelle s'y réunissait pour discuter d'art, de littérature, et de philosophie. Elle aimait faire des portraits en prose ou en vers pour se divertir et pour critiquer les moeurs du temps.

L'être humain a-t-il changé depuis le XVII^{e} siècle? Les Français d'aujourd'hui admirent-ils les mêmes qualites et condamnent-ils les mêmes faiblesses qu'au temps de La Fontaine?

La France a apporté à la littérature mondiale, depuis les "fabliaux" du Moyen Age, un grand nombre de contes enjoués où les animaux agissent comme des êtres humains. Si des étudiants sont curieux de savoir ce qu'est devenue cette tradition à notre époque, on peut leur faire connaître Les Contes du chat perché, de Marcel Aymé.[1]

La Fontaine prend comme modèles les fables d'Esope,

---

1. Paris: Gallimard, 1939. Deux des contes fantaisistes de cette collection ont été enregistrés sur un disque qui ne serait peut-être pas trop difficile pour des lycéens qui en sont à leur triosième année de français. Ce sont "L'Eléphamt "et"Les Boeufs," Ed. Gallimard, FLD 77M.

et les Fabliaux du XII^e et XIII^e siècle. Mais il reste du XVII^e siècle cependant, par sa versification classique et par sa manière restreinte d'exprimer la sensibilité poétique.

Le singe et le léopard est-ce vraiment un poème,ou bien un récit prosaïque exprimé en vers?[2] La Fontaine a crée pour cette fable une riche mise en scène. Aussi l'historien Hippolyte Taine l'a-t-il considérée comme le type même de la fable poétique, contrairement à la fable d'Esope -- Le renard et la panthère, numero 42 -- dont La Fontaine s'était inspirée et que l'historien naturaliste classe parmiles fables philosophiques.

Mais le style de La Fontaine est-il poétique? Dans cette fable, les animaux parlent comme des hommes et leur langue est celle du peuple et des bourgeois de l'époque.[3] On n'y trouve pas de vers qui évoquent un état d'esprit poétique comme, par exemple, ces vers de Baudelaire dans Correspondances,

> Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
> Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.

et de Verlaine, dans Chanson d'automne,

> Les sanglots longs
> Des violons
> De l'automne

La structure du poème est d'une simplicité classique. En deux scènes, décrites très minutieusement, La Fontaine contraste deux êtres dont l'attitude et la personnalité diffèrent du tout au tout. De ce contraste l'auteur tire une morale qu'il exprime simplement, sans emphase. Il la presente avec modestie

2. Sur la prosodie de ce poème voir ci-dessous, le chapitre sur la versification, surtout les pages 167-180. Le poète combine ingénieusement les octosyllabes et les alexandrins. La disposition des rimes suit un plan, bien que ce ne soit pas un plan rigide. Les vers 7, 8, et 9 se terminent par des rimes riches qui les mettent en relief.

3. Voir la note 6 à la page 85.

comme une opinion personnelle.

Considerons maintenant la morale de cette fable. Ce sont le talent, l'intelligence, "la diversité dans l'esprit" et non pas les beaux habits qui importent. Cette opposition entre "l'Etre et le Paraître" est une valeur essentielle de la morale française. Il y a un vieux proverbe à ce sujet: "L'habit ne fait pas le moine." Les Français ont admiré de tous temps l'esprit qui "fournit toujours des choses agréables."

"Le singe avait raison." Notez ici le geste de M. Viala qui veut dire, "Il faut se résigner à la réalité, à un fait qu'on ne peut changer." Le poète vient de critiquer quelques-uns de ses supérieurs; il se trouve dans une situation qui serait délicate même dans une société plus libre que celle du XVIIe siècle à l'égard des bienséances et des classes sociales. Mais ce qu'il dit est si vrai qu'on ne veut guere lui en vouloir.

De tous les auteurs c'est probablement La Fontaine, selon André Siegfried, qui a le mieux résumé les vues des Français sur la nature humaine et la morale.

En même temps, La Fontaine reflète ici deux préoccupations particulières aux intellectuels français du XVIIe siècle: la recherche d'une réalité cachée derrière les apparences, et la recherche d'une certaine individualité idéalisée.

Molière et son maître Gassendi s'étaient interessés au contraste qui existe entre les apparences, si souvent trompeuses et la réalité cachée, non seulement dans le domaine psychologique mais aussi dans le domaine physidogique. Nos sens ne nous donnent qu'une vue erronée des chosée.

---

4. L'étudiant trouvera révélateur à ce propos l'article du Professeur James Doolittle, "The Humanity of Molière's Dom Juan" [1665] (PLMA, 68, no. 3, June 1953, pp. 509-534).

-- ses Maximes datent de 1665 --

avant la fin du XVII^{e} siècle, portera ce scepticisme à un tel point que ce penseur nous semble être notre contemporain.

Il met en question la foi au "mot juste": il envisage la possibilité de ce que le vocabulaire disponible ne corresponde pas fatalement à la réalité intérieure des mobiles psychologiques.

La recherche d'une individualité qu'on puisse admirer est bien représentée par un autre grand moraliste, Jean de La Bruyère. Dans le second chapitre de ses Caractères (1688), sur "Le Mérite personnel," La Bruyère cherche un juste milieu entre l'individualisme qui s'était développé pendant la Renaissance, c'est-à-dire aux XV^{e} et XVI^{e} siècles, et la discipline plutôt conformiste de sa propre époque classique. La Bruyère est un penseur moins hardi que La Rochefoucauld. Il croyait à l'existence du mot juste pour tout ce qu'on a lieu de concevoir, et il ne mettait en doute aucune des vérité qui semblaient éternelles à son époque. Mais par leur bon sens et leur style alerte Les Caractères, précisément comme les Fables de La Fontaine, continuent d'éveiller l'admiration des lecteurs français et étrangers du XX^{e} siècle.

On trouve souvent chez La Fontaine de l'ironie,

Elle est évidente au sixième vers, : "La bigarrure plaît," et dans le ton mordant des deux derniers vers.

Le ton général du poème est-il grave, triste, drôle, ironique, didactique? Qu'en pensez-vous?[5]

Les étudiants avancés prendront plaisir peut-être à écrire une explication de texte sur cette fable. Ils pourraient prendre comme modèle l'explication d'une fable de La Fontaine par Gustave Rudler dans L'Explication française, principes et applications. Paris: Libraire Armand Colin, 1952.

On trouvera aussi dans La Composition française aux divers examens (Enseignement Secondaire, Enseignement primaire supérieur) par Ch.-M. Des Granges, Livre du Maître, Paris,

5. Les étudiants avancés prendront plaisir peut-être à écrire une explication de texte sur cette fable. Ils pourraie prendre comme modèle Gustave Rudler: L'Explication française, principes et applications. Paris: Libraire Armand Colin, 195

Hatier, 1946, pp. 767-775 un excellent modèle d'analyse littéraire détaillée, à la française: Le chat, la belette et le petit lapin, La Fontaine, Livre VI, Fable XVI. En voici le plan:

I L'ensemble
  A. Nature du morceau
  B. Sources de cette fable
II Plan de la fable
  A. Le drame: l'exposition
    les péripéties
    le noeud
    le dénouement
  B. L'étude des caractères (présentations des personnages)
III Le style
  A. La propriété du style, sa variété
  B. Le pittoresque
  C. L'esprit
IV La morale

Un film suppleméntaire: Quelques pages de grands écrivains français (Pages from Great Erench Writers) réalisé par Regency Productions, Inc.

Ce film consiste en cinq vignettes interprétées par d'excellents acteurs français en costumes authentiques de l'époque. Le film est destiné aux lycéens de troisième et de quatrième années de français et aux étudiants d'université qui ont suivi des cours de deuxième ou de troisième année de français. Le narrateur, Claude Dauphin, se sert du texte exact des auteurs. Les récits sont tirés des oeuvres suivantes: La laitière et le pot au lait (La Fontaine), La Mort et le bûcheron (La Fontaine), Giton et Phédon (portraits du riche et du pauvre de la fin du Chapitre VI des Caractères de La Bruyère), et Carmen (Prosper Merimée). La durée du film est de treize minutes. En vente chez McGraw-Hill Book Company, Inc., 330 West 42nd Street, New York. M.G.S., F.B.N., H.L.N.

Chapitre XVI

Arthur Rimbaud, 1854-1891

Roman

I

On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans.
-- Un beau soir, foin des bocks et de la limonade,
Des cafés tapageurs aux lustres éclatants!

Les tilleuls sentent bon dans les bons soirs de juin!
L'air est parfois si doux, qu'on ferme la paupière;
Le vent chargé de bruits, -- la ville n'est pas loin, --
A des parfums de vigne et des parfums de bière...

II

-- Voilà qu'on aperçoit un tout petit chiffon[1]
D'azur sombre, encadré d'une petite branche,
Piqué d'une mauvaise étoile, qui se fond
Avec de doux frissons, petite et toute blanche...

Nuit de juin! Dix-sept ans! -- On se laisse griser.
La sève est du champagne et vous monte à la tête...
On divague; on se sent aux lèvres un baiser
Qui palpite là, comme une petite bête...

III

Le coeur fou Robinsonne à travers les romans,
-- Lorsque, dans la clarté d'un pâle réverbère,

---

1. M. Viala supprime ces quatre vers en récitant le poème.

Passe une demoiselle aux petits airs charmants,
Sous l'ombre du faux-col effrayant de son père.

Et, comme elle vous trouve immensément naïf,
Tout en faisant trotter ses petites bottines,
Elle se tourne, alerte et d'un mouvement vif...
-- Sur vos lèvres alors meurent les cavatines...

IV

Vous êtes amoureux. Loué jusqu'au mois d'août.
Vous êtes amoureux. -- Vos sonnets La font rire.
Tous vos amis s'en vont, vous êtes mauvais goût,
-- Puis l'adorée, un soir, a daigné vous écrire!

-- Ce soir-là,... -- vous rentrez aux cafés éclatants,
Vous demandez des bocks ou de la limonade...
-- On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans
Et qu'on a des tilleuls verts sur la promenade.

23 septembre [18]70

[Jean Nicholas] Arthur Rimbaud. Oeuvres complètes; Ecrits Poétiques et divers. Introduction de Tristan Tzara. Lausanne: Henri Kaeser, Editeur. Volume publié sans copyright. 1948, pp. 66 - 67.

roman	"récit en prose d'aventures inventées ou transformées, que l'auteur a combinées pour intéresser le lecteur" -- Petit Larousse. Au sens figuré: "aventures extraordinaires." "Sa vie est un roman." Dictionnaire Usuel, Quillet-Flammarion, 1960.
sérieux	responsable. Une personne sérieuse est quelqu'un sur qui on peut compter. Ici, "sérieux" ne veut pas dire grave mais plutôt d'un tempérament stable et d'un caractère bien assis.
foin des	"interjection qui exprime le dédain, le dégoût, le mépris" -- Petit Larousse
le bock	"verre à bière contenant environ un quart de litre; son contenu" -- Petit Larousse
tapageur	bruyant
le lustre	appareil d'éclairage, à plusieurs branches, suspendu au plafond
tilleul	(linden tree). Voir l'illustration à l'article tilleul, par exemple dans le Petit Larousse.
la paupière	"lame musculaire couverte par un repli de la peau, qui peut recouvrir la partie antérieure de l'oeil" -- Petit Larousse. Ici, on dit "fermer la paupière" dans le sens de fermer les yeux. (Remarquer que la vue cède la place au toucher, à l'ouïe et à l'odorat pour le reste de la strophe.)
le chiffon	vieux morceau d'étoffe
le frisson	"série de secousses musculaires rapides et involontaires, contribuant à la lutte de l'organisme contre le refroidissement" ou au sens figuré "saisissement qui vient d'une émotion vive" -- Petit Larousse
se fondre	devenir liquide ou disparaître tout à coup. Ici, veut dire probablement disparaître.
Robinsonner	verbe construit sur le nom de Robinson Crusoé, le héros naufragé du roman de Daniel Defoe (1719)

devenu le type par excellence de l'aventurier qui explore une île inconnue. Le son du verbe "Robinsonner" contribue beaucoup à faire de ce néologisme une véritable trouvaille de l'imagination.

le réverbère	appareil lumineux qui éclaire les rues pendant la nuit
la cavatine	(de l'italien) terme musical qui veut dire un "air court, sans reprise ni seconde partie"-- Petit Larousse.
daigner	condescendre
éclatant	brillant, étincelant
griser	rendre à moitié ivre. Au sens figuré, comme ici: ~~étourdir en stimulant~~. enivrer.
la sève	liquide qui circule dans les végétaux; au sens figuré, vigueur
divaguer	"errer à l'aventure," ou au sens figuré, "déraisonner" -- Petit Larousse

Dans Roman, Rimbaud nous fait éprouver l'émotion d'un moment poètique de la vie d'un adolescent. Il est plus important avant toute analyse ou tout commentaire de vivre, avec la sensibilité aiguë di ce grand poète, un beau soir de juin.

Le jeune homme goûte cette soirée d'été avec tous ses sens. Il tressaille aussi émotions en garçon amoureux. Extrêmement sensible, il est vite déçu, vite rassuré; tantôt exalté, tantôt plein de désespoir. En un not, il a les hauts et les bas de l'adolescent doublé de la sensibilité du poète. Ses amis s'en vont. Il écrit des sonnets dans la solitude de l'artiste amoureux, dans la solitude de l'âme humaine à un moment d'extrême tension poètique.

Rimbaud se sert d'une forme classique, l'alexandrin. Il organise le poème in huit strophes de quatre vers chacune.[1] La rime est régulière: a b a b. Les enjambements des vers 9, 11, et 15 assouplissent le mètre classique, et les images créent une atmosphère d'originalité et de fraîcheur. Au vers 17, "le coeur fou Robinsomme à travers les romans," Rimbaud a inventé un verbe bien expressif. Le ton du poème n'est pas plus sérieux que le tempérament du jeune homme, il est gai, plein de charme et de spontaneité.

Nous sommes en 1870, à cette époque les demoiselles ne se promènent pas seules. La jeune fille du poème est accompagnée de son père qui fait peur au jeune homme: court épisode riche de divers sentiments -- agitation, timidité, gêne, déception.

Rimbaud oppose la vie intérieure de l'adolescent l'idéal français de maturité, "le sérieux," sans penser d'ailleurs que celui-ci soit préférable. Il réussit admirablement à peindre le portrait de l'adolescent. Il sera intéressant de savoir si les étudiants américains du même âge trouvent ce portrait typique.

S'ils s'y reconnaissent, il faudra cependant se garder c'en conclure que cette représentation de l'adolescence est vraie dans toutes les civilisations. Bien qu'une certaine instabilité de tempérament soit très probablement caractéristique de la jeunesse engénéral, l'adolescent de nos pays subit de nombreuses tensions, la structure de nos sociétiés changeant rapidement. Le rôle do l'adolescent, les règles qui gouvernent sa conduite, sont dans un état de transition . qui les rend difficiles à suivre.[2]

Autre exemple d'un trait occidental qui n'est pas universel: l'état d'âme que peint Rimbaud a comme thème central l'exaltation d'un jeune homme prêt à "tomber amoureux." Or, l'amour romantique n'existait pas comme idée reçue, même en Europe, avant le moyen âge. Les éléments de ce concept, et de l'émotion complexe qui l'entoure, ont leur origine dans la religion, la société et les arts -- surtout dans l'art littéraire -- des peuples européens.[3]

Pour la biographie de Rimbaud, consulter le Dictionary of French Literature de Sidney Braun.

F. B. N.

---

3. Pour la définition du mouvement romantique du XIX^{e} siècle, qui a donné à "l'amour" le sens si familier aujourd'hui, voir la petite bibliographie à la fin du chapitre sur Le sous-préfet de Daudet, pages 165-166.

Chapitre XVII

Charles Cros, 1842-1888

Autrefois

Il y a longtemps -- mais longtemps ce n'est pas assez pour vous donner l'idée... Pourtant comment dire mieux?

Il y a longtemps, longtemps, longtemps; mais longtemps, longtemps.

Alors, un jour... non, il n'y avait pas de jour, ni de nuit. Alors une fois, mais il n'y avait... Si, une fois, comment voulez-vous parler? Alors il se mit dans la tête (non, il n'y avait pas de tête) dans l'idée... Oui, c'est bien cela, dans l'idée de faire quelque chose.

Il voulait boire. Mais boire quoi? Il n'y avait pas de vermouth, pas de madère, pas de vin blanc, pas de vin rouge, pas de bière Dréher, pas de cidre, pas d'eau! C'est que vous ne pensez pas qu'il a fallu inventer tout ça, que ce n'était pas encore fait, que le progrès a marché. Oh! le progrès!

Ne pouvant pas boire, il voulait manger. Mais manger quoi? Il n'y avait pas de soupe à l'oseille, pas de turbot sauce aux câpres, pas de rôti, pas de pommes de terre, pas de boeuf à la mode, pas de poires, pas de fromage de Roquefort, pas d'indigestion, pas d'endroits pour être seul... nous vivons dans le progrès! Nous croyons que ça a toujours existé tout ça!

Alors ne pouvant ni boire, ni manger, il voulut chanter, (Gaiement.) chanter. Chanter, (Triste.) oui, mais chanter quoi? Pas de chansons, pas de romances, <u>mon coeur</u>! <u>petite fleur</u>! Pas de coeur, pas de fleur, pas de <u>laï-tou</u>: <u>tu t'en ferais claquer le système</u>! Pas d'air pour porter la voix, pas de violon, pas d'accordéon, pas d'orgue, (Geste.) pas de piano! vous savez pour se faire accompagner par la fille de sa concierge; pas de concierge! Oh! le progrès!

Peux pas chanter; impossible? Eh bien je vais danser. Mais danser où? Sur quoi? Pas de parquet ciré, vous savez, pour tomber. Pas de soirées avec des lustres, des girandoles aux murs qui vous jettent de la bougie dans le dos, des verres, des sirops qu'on renverse sur les robes! Pas de robes! Pas de danseuses pour porter les robes! Pas de pères ronfleurs, pas de mères couperosées pour empêcher de danser en rond.

Alors pas boire, pas manger, pas chanter, pas danser. Que faire? --Dormir! Eh bien, je vais dormir. Dormir, mais il n'y avait pas de nuit, pas de ces moments qui ne veulent pas passer (vous savez, quand on baîlle (Il baîlle.) qu'on baîlle, qu'on baîlle le soir).

Il n'y avait pas de soir, pas de lit, pas d'édredons, pas de couvre-pieds piqué, pas de boule d'eau chaude, pas de table de nuit, pas de...assez! Oh! le progrès!

Alors il voulut aimer! Il se dit: je vais me mettre amoureux; je soupirerai; c'est une distraction; je serai même jaloux; je battrai ma...Ma quoi? Battre quoi? qui? Etre jaloux de quoi? de qui? amoureux de qui? soupirer pour qui? Pour une brune? Il n'y avait pas de brunes. Pour une blonde? Il n'y avait pas de blondes, ni de rousses; il n'y avait pas même de cheveux ni de fausses nattes, puisqu'il n'y avait pas de femmes!

On n'avait pas inventé les femmes! Oh! le progrès!

Alors mourir! Oui, il se dit (Résigné.): Je veux mourir. Mourir comment? Pas de canal Saint-Martin, pas de cordes, pas de revolvers, pas de maladies, pas de potions, pas de pharmaciens, pas de médecins!

Alors il ne voulut rien! (Plaintif.) Quelle plus malheureuse situation!... (Se ravisant.) Mais non, ne pleurez pas! Il n'y avait pas de situation, pas de malheur. Bonheur, malheur, tout ça c'est moderne!

124 Autrefois

La fin de l'histoire? Mais il n'y avait pas de fin.
On n'avait pas inventé de fin. Finir, c'est une invention,
un progrès! Oh! le progrès! le progrès!

Il sort stupide.

Eug. Adenis, Chauvin, Charles Cros, et al. Saynètes et Monologues. Paris: Tresse, quatrième série, 1881, pp. 41-43.

laï-tou	Ces sons n'ont pas de sens précis. Ils imitent la musique des instruments à vent et ils suggèrent les refrains nostalgiques de certaines chansons, originaires surtout du Béarn ou du Pays Basque.
tu t'en ferais claquer le système!	expression d'argot qui veut dire faire claquer son propre système, soit son système nerveux, soit son corps; c'est-à-dire, mourir à cause d'avoir trop travaillé, de s'être surmené.

Autrefois, monologue en prose, est un tour de force intellectuel. Ce monde d'autrefois n'est pas du tout une évocation d'un passé légendaire et nébuleux; c'est un monde dépourvu de tout ce que nous avons pris l'habitude d'accepter comme essentiel à la civilisation. S'étant proposé de définir un univers qui serait tout le contraire du connu, Charles Cros fait table rase, methodiguement, de toutes nos réalités conceptuelles. Il utilise une technique rigoureuse qui rappelle celle de Lewis Carroll dans Through the Looking Glass.

A la récitation de ce morceau, deux faits nous frappent: l'importance donnée à l'humour et à la satire. L'humour est évident mais la satire, sous-jacente est la charpente réelle de poème.

Les gestes, les expressions de visage et les nuances de ton de M. Viala expriment admirablement l'humour du poème. Le choix des mors, aussi, fait partie de cette plaisanterie: mots pittoresques et inattendus, suite de locutions et d'adjectifs, vocables passés sous silence (par exemple, dans le dernier paragraphe de la première page). Nous avons ici -- très bon exemple d'humour français.

La possibilité cher l'homme de voir les choses ordinaires sous un aspect nouveau et amusant, se joint en France à l'esprit rouspéteur. Le Français, en effet, aime protester avec franchise contre ce qui ne lui plaît pas. Mais il sait rendre amusantes ses protestations. Un certain penchant à la critique caractérise l'esprit français.. Dans Autrefois il ne s'agit pas d'une critique amère et impitoyable mais plutôt d'une satire enjouée et sans amertume.

Quelle est l'attitude de l'auteur envers le progrès qu'il satirise? Le progrès matérialiste a produit un confort matériel d'importance douteuse mais Ce progrès est aussi à la naissance conventions sociales qui paralysent l'individu. Ce poème devient ainsi un tableau de certaines contraintes, contraintes dont le Français de la seconde partie du XIXe siècle aurait voulu se libèrer. Cette atteinte à la liberté est un des thèmes principaux du poème.

Un des aspects de la culture française illustré par ce poème est une certain conception du progrés, la diffère de celle des Américains. Autrefois le mot tandis que les Américains désignaint déjà par ce mot "progress" seulement ce qu'ils approuvaient. La différence était importante.

Les Francais craignaient "d'aller trop vite:". Ils pensaient qu'en doublant les efforts pour atteindre les bienfaits du progrès, ils risquaient d'accélérer aussi la realisation de certains maux; le mouvement n'est qu'un et n'a qu'une seule vitesse.

Les Américains, au contraire, étaient persuadés qu'ils pouvaient poursuivre les buts desirés tout en évitant d'avancer vers ceux qu'ils n'aimaient pas. Selon certains observateurs, le concept de "progress" attribué alors aux Américains se répand de plus en plus en France. Le sens du mot "progrès" semble être en train de changer et de prendre le sens américain de "improvement," amélioration de la condition humaine.

Ce n'est pas par hasard que Charles Cros a choisi le concept du bonheur comme point culminant de ce récit. Cette façon d'envisager la vie tres importante le en France. Le Francais apprend dès l'enfance qu'il doit poursuivre le bonheur -- idéal féeliste mais exigeant -- et qu'il doit éviter de faire ce qui pourrait conduire au malheur. De tous les objets et de toutes les idées que Charles Cros s'amuse à soustraire à l'idéologie reçue, ce concept du bonheur est sans doute celui dont le Français se passerait le plus difficilement.

H. L. N.

F. B. N.

Chapitre XVIII

Charles Baudelaire, 1821-1867

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
-- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Les Fleurs du Mal, 1857

<u>ténébreux</u>	plein d'ombres, d'obscurité
<u>hautbois</u>	instrument à vent (Remarquer que l'orthographe française révèle l'origine du mot anglais <u>oboe</u>.)
<u>transport</u>	sentiment violent qui vous transporte hors de vous-même; très vive impression.

Ce sonnet est l'un des plus beaux poèmes de Baudelaire, par l'unité et l'originalité de la pensée, par la perfection de son style. C'est aussi un poème très important du point de vue historique: il marque la naissance du mouvement symboliste. L'idée qu'il existe des "correspondances," c'est-à-dire des rapports cachés entre les éléments du monde extérieur et les sensations que l'homme éprouve,[1] sera à la base même de la doctrine symboliste des années 1880. M. Marcel Galliot n'exagère pas l'importance de ce poème lorsqu'il écrit: C'est ce poème qui conduit à l'esthétique symboliste, à ce 'dérèglement de tous les sens' dont un peu plus tard Rimbaud fera la condition meme de la poésie pure. Et toutes les écoles poétiques d'aujourd'hui se réclament plus ou moins de ce sonnet des Correspondances. Baudelaire apparaît ainsi comme le premier et le précurseur des poètes de notre temps." [2]

Il serait bon de signaler que la notion de correspondances a déjà inspiré des poètes en dehors de l'occident et ceci bien avant le XIX^e siècle. Le haiku japonais -- ce poème en

---

1. Ce sont les rapports entre les sensations qui ont donné naissance au mot synesthésie, terme technique de la psychologie que le <u>Petit Larousse</u> définit comme suit: "association spontanée (et qui varie selon les individus) entre des sensations de nature différente, mais qui semblent se suggérer l'une l'autre..."
2. Charles Baudelaire. <u>Les fleurs du mal</u>, poèmes choisis présentés par Marcel Galliot. Paris: Didier, 1961, p. 19.

trois vers, de 5, 7 et 5 syllabes -- a pour objet de suggérer quelque identité latente entre deux choses apparemment hétérogènes.

Ce n'est pas pourtant de l'Orient que Baudelaire tire sa conception des correspondances, mais plutôt d'un prédécesseur immédiat, le poète-peintre Théophile Gautier, et d'une façon plus générale, du climat culturel de son temps; au XIX^{e} siècle la science fait des conquêtes impressionnantes dans de nouveaux domaines. Baudelaire soutient dans ce poème que le veritable artiste peut découvrir des rapport latents entre les éléments naturels, rapports que la science ne révèle pas.

Les deux quatrains du sonnet introduisent cette notion de correspondances qui est le thème du poème. Le premier mot, la Nature, annonce le sujet.
Baudelaire écrit Nature avec N majuscule pour indiquer qu'il envisage un tout organisé (bien qu'il ne personnifie pas le concept).

Le premier quatrain introduit la mise en scène, un acteur (l'homme) et une action. A la manière des symbolistes, Baudelaire se contente de suggérer pourquoi la scène qu'il présente est significative. Il ne fait que suggérer ce point essentiel parce qu'il veut nous faire imaginer, dans le monde familier qui nous entoure, des rapports cachés, inaccessibles à la communication ordinaire et à toute expression littérale.[3]

Les deux tercets illustrent par des images concrètes la théorie de la synesthésie. Selon cette théorie la stimula-

---

3. Cf. le mot du poète symboliste Stéphane Mallarmé, "Suggérer, c'est créer; nommer, c'est détruire."

tion d'un seul sens peut faire renaître tous les autres caractères sensoriel d'un objet et donner l'illusion d'une présence réelle. (De telles expériences sont réservées, évidemment, aux personnes sensibilité fine et vive imagination.)

Dans le premier tercet, le sens olfactif, très développé chez Baudelaire, évoque un objet (les chairs d'enfants) et les sensation du toucher, un son (les hautbois), et une couleur (vert). C'est l'odorat qui domine et qui, agréable ou "corrompu," exalte l'esprit et les sens.

En mentionnant le corrompu sans le condamner Baudelaire reflète une tendance culturelle de son époque. Poussé par le même esprit de curiosité intellectuelle qui anime l'investigation scientifique, alors le poète cherche à observer sans préjugé, à comprendre tels qu'ils sont, le désagréable et l'agréable le corrompu et vertueux. Il regarde le pouvoir triomphant des parfums comme un phénomène de la nature, et non pas comme un objet de louange ou de censure humaines.

Victor Hugo dans la préface de Cromwell (1827) avait déjà, avant Baudelaire, soutenu que le laid comme le beau convient à la contemplation poétique; et Honoré de Balzac, au moment de concevoir "La Comédie humaine" avait expliqué, dans le Curé de Tours (1832), que la force exercée dans une communauté, par certaines personnalités puissantes, les unes bonnes, les autres mauvaises, devait s'expliquer par un même principe de dynamisme social. Mais Baudelaire, (plus que ses prédécesseurs) a su discipliner sa sensibilité poétique; et a réussi à contempler les fleurs du bien et du mal comme des réalités également légitimes. Il devance ainsi le point de vue qu'Hippolyte Taine, l'historien naturaliste de la littérature anglaise, exprimera dans un célèbre aphorisme: "Le vice et la vertu sont des produits, comme le vitriol et le sucre."

Il serait faux de soutenir que la société française était capable de comprendre le point de vue amoral adopté

par Baudelaire. Encore aujourd'hui le concept d'une constatation amorale des faits reste difficile à
le Petit Larousse avertit son lecteur de "ne pas le confondre avec immoral." Le public lettré de 1857 fut choqué, et les deux chefs-d'oeuvre de la littérature française publiés en cette année, Les Fleurs du mal et Madame Bovary, le plus grand roman de Flaubert, furent soumis l'un et l'autre à un procès où auteur se accusé d'avoir écrit un livre immoral.

La postérité a renversé ce jugement. Lors du centenaire de la parution Fleurs de mal célébré en 1957, les historiens ont reconnu qu'il faut attribuer l'influence extraordinaire de ces deux sommets littéraires non seulement à leur austère perfection artistique, mais aussi à une certaine grandeur de conception d'ordre essentiellement moral.

F. B. N. C.
H. L. N.

Baudelaire choisit le format sonore de l'alexandrin, le vers classique français par excellence.[4] Mais il affirme

---

4. Les vers alexandrins de ce poème permettent admirablement de faire apprécier à l'étudiant étranger la "tension" dont nous parlons à la fin du Chapitre XX -- tension entre le rythme régulier du schéma métrique et le rythme flexible de la langue vivante. Cette tension provient d'un contraste analogue à celui que produit une vigne étalée sur un treillis. Par exemple:

La	Na-	ture	est	un	tem-	plé où	de	vi-	vants	pi-	liers....
Les	par-	fums	les	cou-	leurs	et	les	sons	se	ré-	pondent.

Les syllabes soulignées sont accentuées d'un accent dit tonique et représentent deux accents fixes; les deux autres accents, sur la troisième et la neuvième syllabe, sont des accents secondaires, dits libres.

Le temps qu'on met à prononcer chaque groupe rythmique doit être assez égal pour suggérer le cadre rythmique, le rythme de base du vers. Mais les syllabes des mots français n'ont pas toutes la même durée ("la Nature," "un temple"). De plus, les deux accents secondaires, libres, peuvent changer de place à l'intérieur des deux hémistiches,

son indépendance à l'égard de la prosodie dite classique par le fait qu'il écrit ici un sonnet "irrégulier." Depuis Pétrarque, les deux quatrains sont d'ordinaire écrits sur les mêmes rimes (a b b a, a b b a). Ici la rime du second quatrain est différente de celle du premier. Baudelaire a fini de présenter un premier tableau; il annonce par les sons différents du second quatrain qu'il reprend son thème d'un point de vue nouveau. Dans les vers 7, 9 et 11 l'antithèse, typique des images de Baudelaire, soutient son acceptation de la réalité tout entière: "vaste comme la nuit et comme la clarté:" "des parfums frais" "et d'autres, corrompus;" "les transports de l'esprit et des sens." Baudelaire révèle ici sa double nature: son côté intellectuel et son côté sensuel.

En présentant ce texte, M. Viala s'efface, pour ainsi dire, afin de laisser l'auditeur communiquer directement avec Baudelaire. Point de gestes, à peine quelques très lents mouvements de tête. Mais regardez bien les yeux du récitant: ils vont vous aider à voir, physiquement, la pensée interne de l'auteur. Tout d'abord, au moment où il annonce le titre, les yeux de M. Viala, en gros plan, vous regardent bien droit, établissant ainsi un rapport direct entre son âme et la vôtre. Puis son regard s'évade, et il lève les yeux comme pour se recueillir, indiquant qu'il va parler d'un sujet sérieux, qui donne à penser. Ses yeux, mi-clos au vers 4, se ferment par degrés. Si ses prunelles vous fixent en prononçant les mots "observent" ou "se regardent," elles vous quittent ensuite pour regarder au loin, en dedans semble-t-il, vous invitant alors à établir un rapport direct entre les mots que

---

("vaste comme la nuit...") et il est naturel d'introduire des accents d'insistance sur les mots importants ("Comme de longs échos..."). Grâce à cette variété de durée et d'accentuation, la ligne rythmique de chaque vers se détache nettement du treillis carré sur lequel ses courbes se trouvent étalées.

vous entendez et vos propres réactions sensorielles.

Tout ceci est très ordonné, et calme, et mesuré. Au vers cinq, la tête de l'acteur se déplace très lentement de droite à gauche comme si elle contemplait un vaste panorama, et ce mouvement, ralenti, qui indique l'amplitude du problème, est calqué sur la lenteur de la voix. De la même façon au vers 8, les trois sensations signalées sont marquées par trois mouvements parallèles de la tête, soulignant discrètement cette énumération, en renforçant l'effet. On voit, cette fois encore, que pour le Français c'est le sens des mots qui dicte les gestes. La pensée est primordiale, le geste ne faisant que renforcer l'idée -- d'où des changements imperceptibles, très subtils dans l'attitude de M. Viala. Remarquez ainsi comment, au vers 11, les yeux qui étaient déjà mi-clos semblent se fermer un peu plus, indiquant un degré de concentration supérieur, une nouvelle force qu'on nous présente.

Pour la même raison, cette sobriété dans le geste est reflétée dans la retenue du ton qui reste sobre, uni à travers tout le poème. M. Viala évite à dessein d'insister sur certains mots puisque tous sont importants. Seul l'adjectif long du vers 5 porte un accent d'intensité, et l'idée de longueur est redoublée par le fait que M. Viala prononce ces trois vers 5, 6, et 7 sans reprendre haleine, marquant alors à la fin du vers 7, par une pause significative, le fait que le vers suivant, qui constitue le centre du poème, en est le vers le plus chargé de sens. Les pauses sont donc les seuls effets sonores que se permette M. Viala. Il nous présente sans emphase aucune la pensée du poète.[5]

M.-G. S.

---

5. Interrogé sur son esthétique, M. Viala a répondu dans une lettre écrite de Bamako, République du Soudan, le 23 octobre 1963, "Je n'aime pas les créateurs ou les interprètes qui discourent sur leur art. Je suis donc tenté de dire 'Voyez et écoutez, j'ai essayé d'être fidèle aux auteurs, de les servir, de respecter aussi les rythmes et la musique de la langue....'"

Références

Pour une étude plus détailée de l'influence de ce poème sur les symbolistes et toute la poésie moderne, consulter La Mystique de Baudelaire de Jean Pommier. Paris: Belles-Lettres, 1932.

Castex, Pierre-George, et Paul Surer. Manuel des études littéraires françaises, Tome V, "XIX^{e} Siècle." Paris: Librairie Hachette, 1950. Baudelaire, pages 259-272; Commentaire à la page 268.

Starkie, Enid. Baudelaire. New York: New Directions, 1958.

Peyre, Henri in Stanley Burnshaw, editor. The Poem Itself. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960, pages 8-9.

Bégué, Louise. Choix de Poésies. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962, page 99.

Chapitre XIX

Alphonse Daudet, 1840-1897

Le Sous-préfet aux champs

M. le sous-préfet est en tournée. Cocher devant, laquais derrière, la calèche de la sous-préfecture l'emporte majestueusement au concours régional de la Combe-aux-Fées. Pour cette journée mémorable, M. le sous-préfet a mis son bel habit brodé, son petit claque, sa culotte collante à bandes d'argent et son épée de gala à poignée de nacre... Sur ses genoux repose une grande serviette en chagrin gaufré qu'il regarde tristement.

M. le sous-préfet regarde tristement sa serviette en chagrin gaufré; il songe au fameux discours qu'il va falloir prononcer tout à l'heure devant les habitants de la Combe-aux-Fées: "Messieurs et chers administrés..." Mais il a beau tortiller la soie blonde de ses favoris et répéter vingt fois de suite: "Messieurs et chers administrés..." la suite du discours ne vient pas.

La suite du discours ne vient pas... Il fait si chaud dans cette calèche!... A perte de vue, la route de la Combe-aux-Fées poudroie sous le soleil du Midi... L'air est embrasé... et sur les ormeaux du bord du chemin, tout couverts de poussière blanche, des milliers de cigales se répondent d'un arbre à l'autre... Tout à coup M. le sous-préfet tressaille.

Là-bas, au pied d'un coteau, il vient d'apercevoir un petit bois de chênes verts qui semble lui faire signe.

Le petit bois de chênes verts semble lui faire signe: "Venez donc par ici, monsieur le sous-préfet: pour composer votre discours, vous serez beaucoup mieux sous mes arbres..." M. le sous-préfet est séduit: il saute à bas de sa calèche et dit à ses gens de l'attendre, qu'il va composer son discours dans le petit bois de chênes verts.

Dans le petit bois de chênes verts il y a des oiseaux, des violettes, et des sources sous l'herbe fine... Quand ils ont aperçu M. le sous-préfet avec sa belle culotte et sa

serviette en chagrin gaufré, les oiseaux ont eu peur et se sont arrêtés de chanter, les sources n'ont plus osé faire de bruit, et les violettes se sont cachées dans le gazon... Tout ce petit monde-là n'a jamais vu de sous-préfet, et se demande à voix basse quel est ce beau seigneur qui se promène en culotte d'argent.

A voix basse, sous la feuillée, on se demande quel est ce beau seigneur en culotte d'argent... Pendant ce temps-là, M. le sous-préfet, ravi du silence et de la fraîcheur du bois, relève les pans de son habit, pose son claque sur l'herbe et s'assied dans la mousse, au pied d'un jeune chêne; puis il ouvre sur ses genoux sa grande serviette de chagrin gaufré et en tire une large feuille de papier ministre. "C'est un artiste!" dit la fauvette. "Non, dit le bouvreuil, ce n'est pas un artiste, puisqu'il a une culotte en argent; c'est plutôt un prince."

"C'est plutôt un prince, dit le bouvreuil. -- Ni un artiste, ni un prince,"interrompt un vieux rossignol, qui a chanté toute une saison dans les jardins de la sous-préfecture... "Je sais ce que c'est: c'est un sous-préfet!" Et tout le petit bois va chuchotant: "C'est un sous-préfet! c'est un sous-préfet!-- Comme il est chauve!" remarque une alouette à grande huppe.

Les violettes demandent: "Est-ce que c'est méchant?"

"Est-ce que c'est méchant?" demandent les violettes. Le vieux rossignol répond: "Pas du tout!" Et sur cette assurance, les oiseaux se remettent à chanter, les sources à courir, les violettes à embaumer, comme si le monsieur n'était pas là... Impassible au milieu de tout ce joli tapage, M. le sous-préfet invoque dans son coeur la Muse des comices agricoles, et, le crayon levé, commence à déclamer de sa voix de cérémonie: "Messieurs et chers administrés..."

"Messieurs et chers administrés," dit le sous-préfet de sa voix de cérémonie... Un éclat de rire l'interrompt; il se retourne et ne voit rien qu'un gros pivert qui le regarde en

riant, perché sur son claque. Le sous-préfet hausse les épaules et veut continuer son discours; mais le pivert l'interrompt encore et lui crie de loin: "A quoi bon? -- Comment! à quoi bon?" dit le sous-préfet, qui devient tout rouge; et, chassant d'un geste cette bête effrontée, il reprend de plus belle: "Messieurs et chers administrés..."

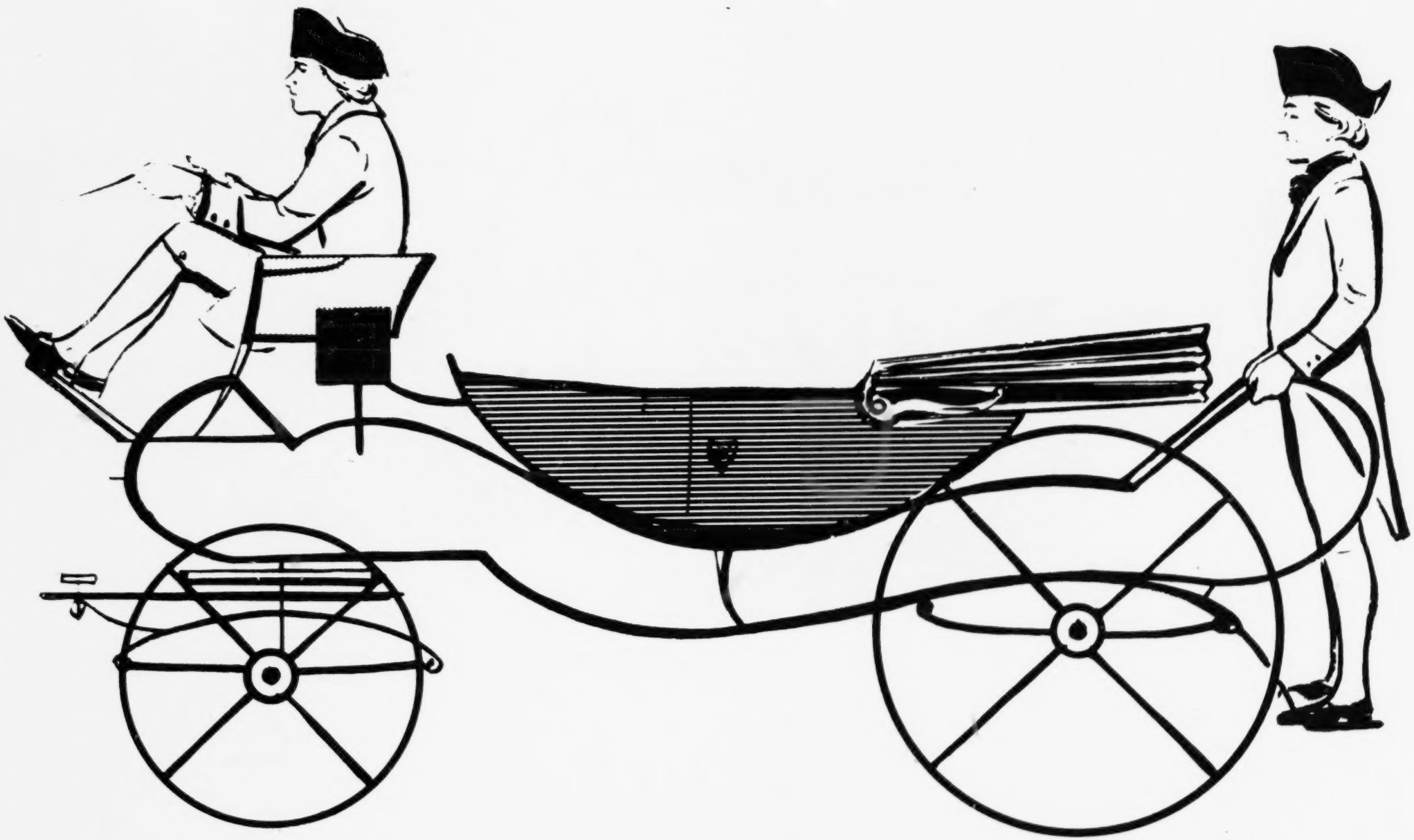
"Messieurs et chers administrés..." a repris le sous-préfet de plus belle; mais alors, voilà les petites violettes qui se haussent vers lui sur le bout de leurs tiges et qui lui disent doucement: "Monsieur le sous-préfet, sentez-vous comme nous sentons bon?" Et les sources lui font sous la mousse une musique divine; et dans les branches, au-dessus de sa tête, des tas de fauvettes viennent lui chanter leurs plus jolis airs, et tout le petit bois conspire pour l'empêcher de composer son discours.

Tout le petit bois conspire pour l'empêcher de composer son discours... M. le sous-préfet, grisé de parfums, ivre de musique, essaye vainement de résister au nouveau charme qui l'envahit. Il s'accoude sur l'herbe, dégrafe son bel habit, balbutie encore deux ou trois fois: "Messieurs et chers administrés... Messieurs et chers admi... Messieurs et chers..." Puis il envoie les administrés au diable; et la Muse des comices agricoles n'a plus qu'à se voiler la face.

Voile-toi la face, ô Muse des comices agricoles!... Lorsque, au bout d'une heure, les gens de la sous-préfecture, inquiets de leur maître, sont entrés dans le petit bois, ils ont vu un spectacle qui les a fait reculer d'horreur... M. le sous-préfet était couché sur le ventre, dans l'herbe, débraillé comme un bohème. Il avait mis son habit bas...et, tout en mâchonnant des violettes, M. le sous-préfet faisait des vers.

1869

Oeuvres complètes de Alphonse Daudet. Edition définitive... Précédée d'un essai de biographie littéraire par Henry Céard. Poésies. Contes et nouvelles. Les Amoureuses. Lettres de mon moulin. Tome I. Paris: Alexandre Houssiaux, 1909. pp. 288-291.



LA CALÈCHE

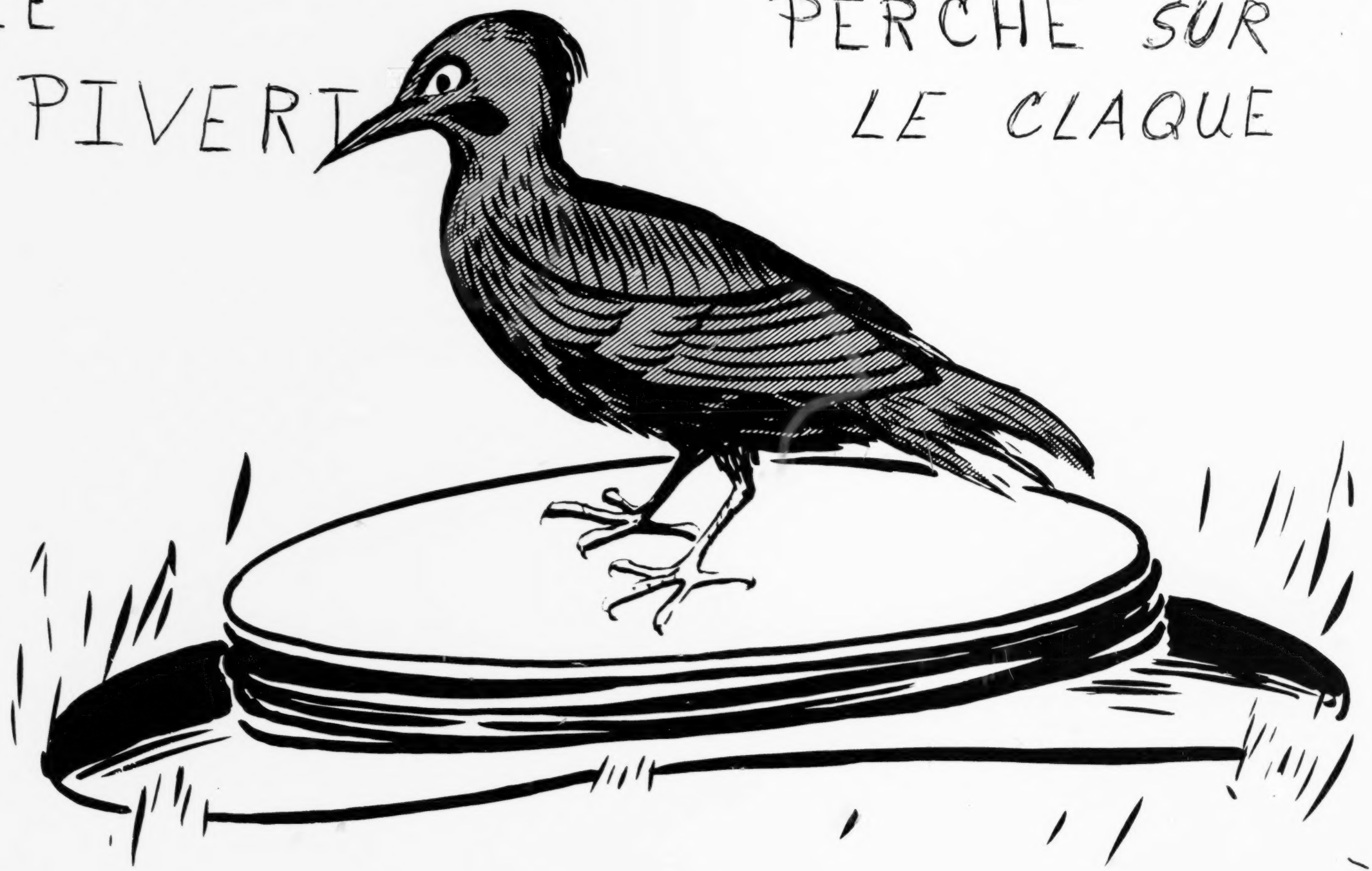
Le sous-préfet 139

140 LE sous-préfet

UN HABIT

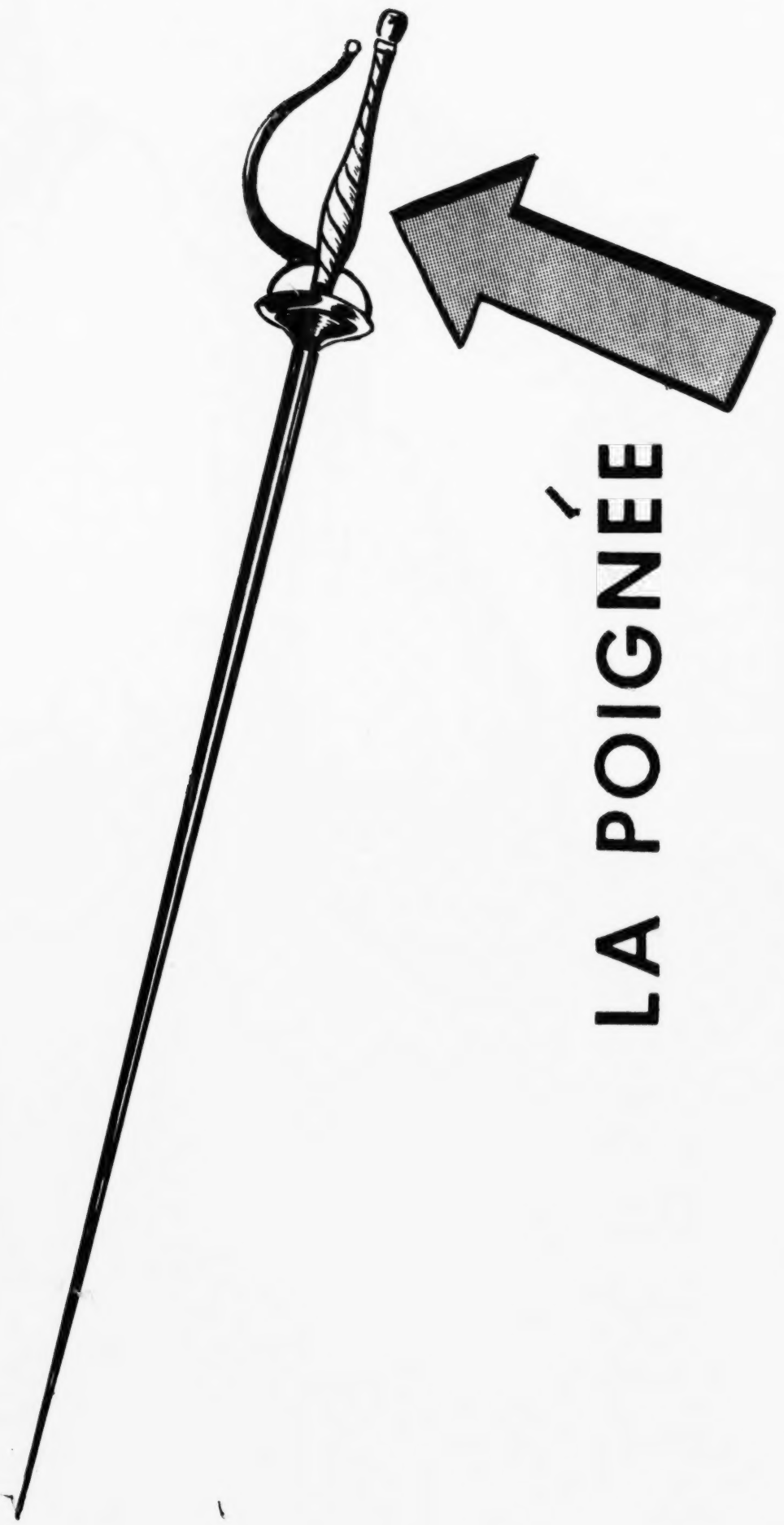
le pan

LE PIVERT PERCHÉ SUR LE CLAQUE

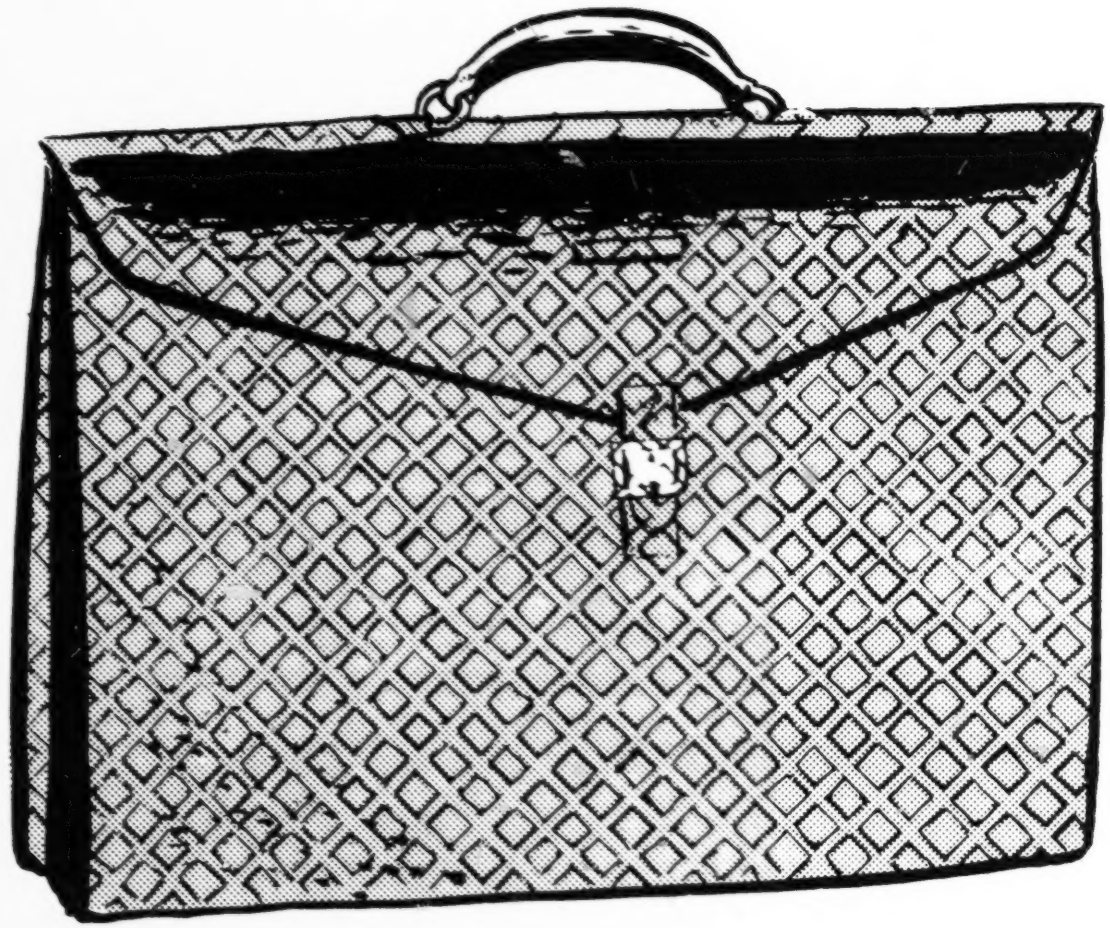


147 Le sous-préfet

UNE ÉPÉE



LA POIGNÉE

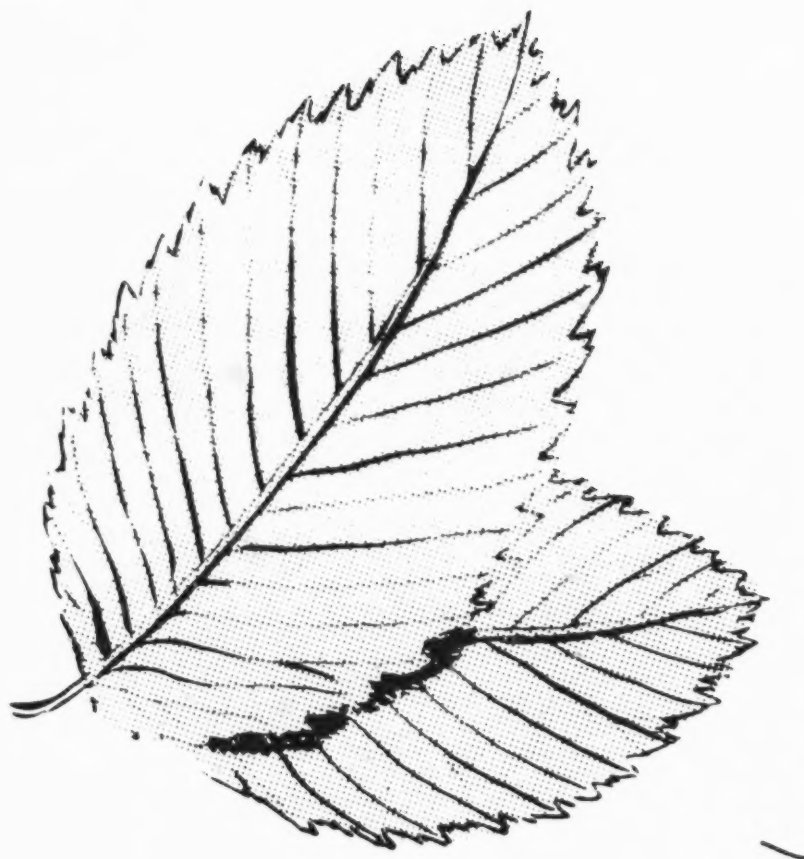


LA SERVIETTE

Le sous-préfet 143

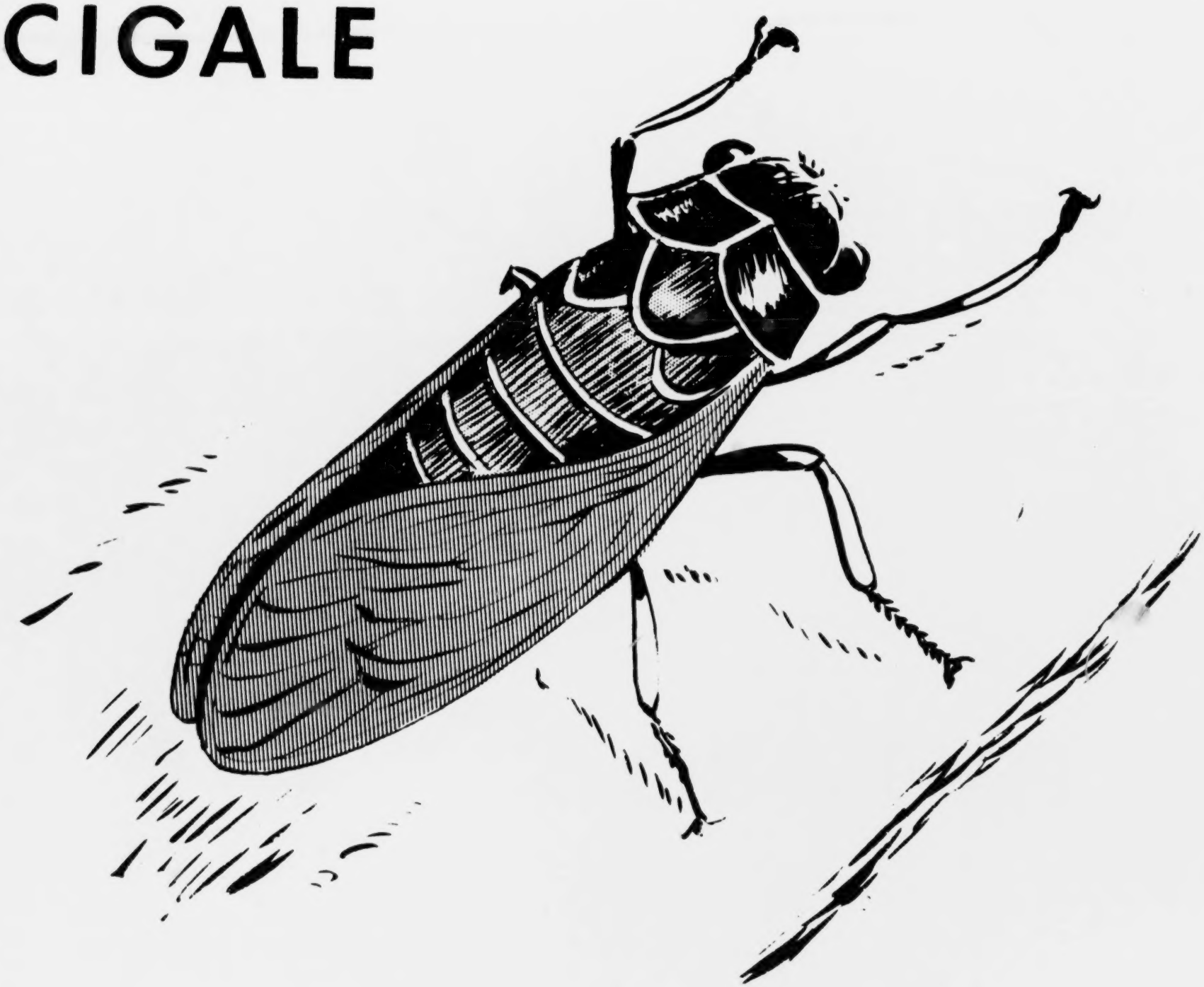
CHAUVE

L'ORMEAU



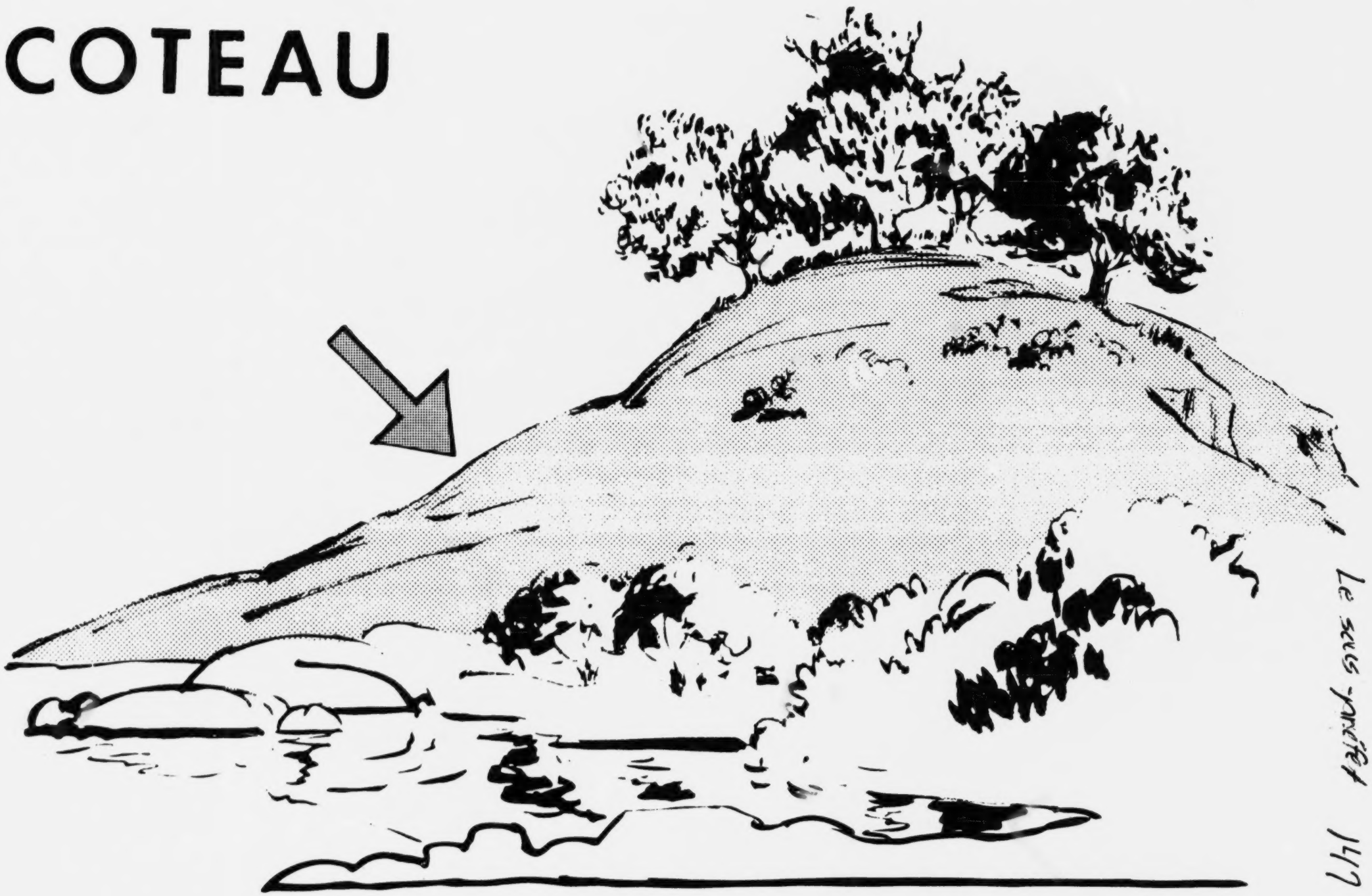
145

LA CIGALE



14/4 Le sous-préfet

UN COTEAU

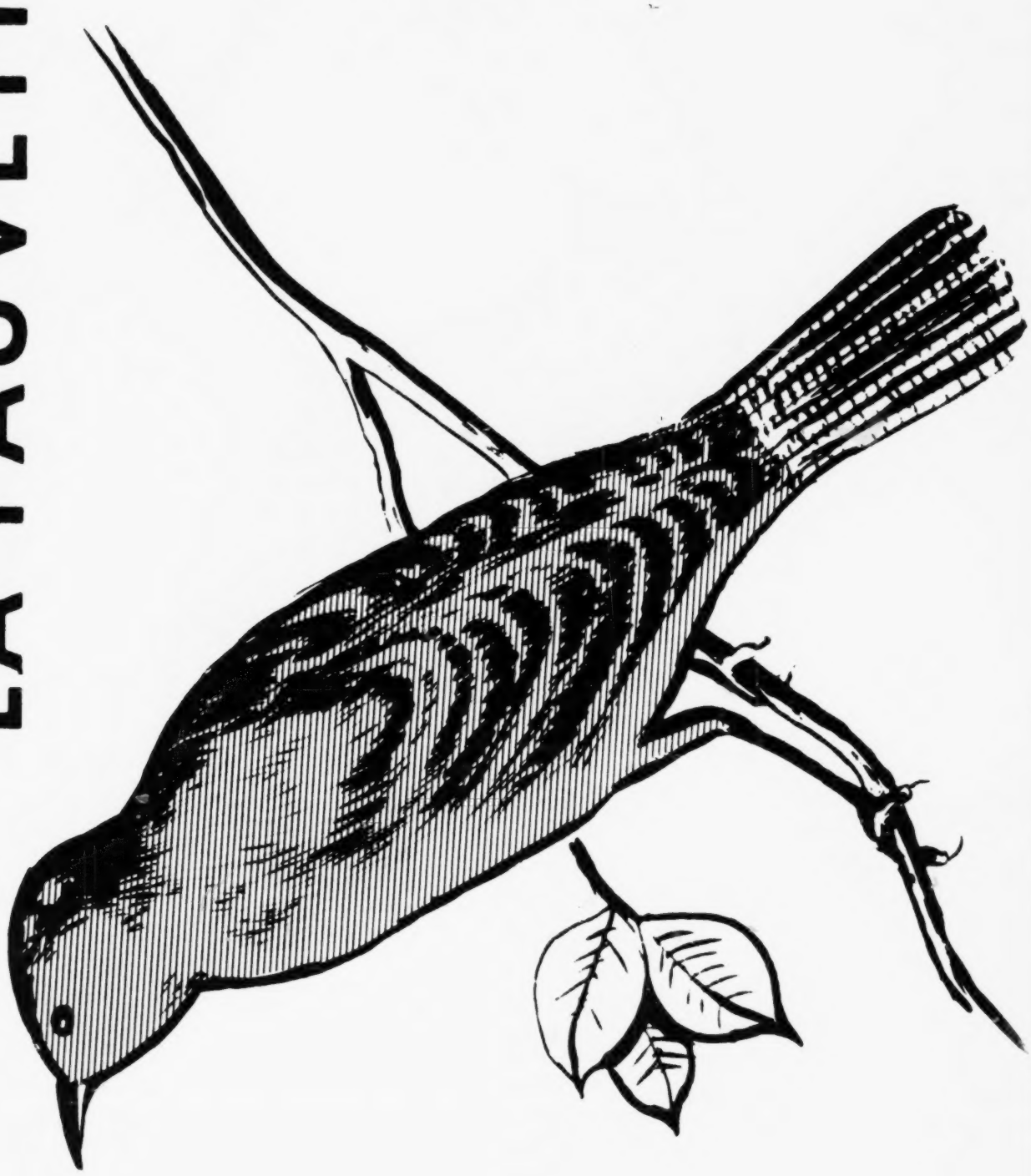


Le sens-interdit

LE CHÊNE

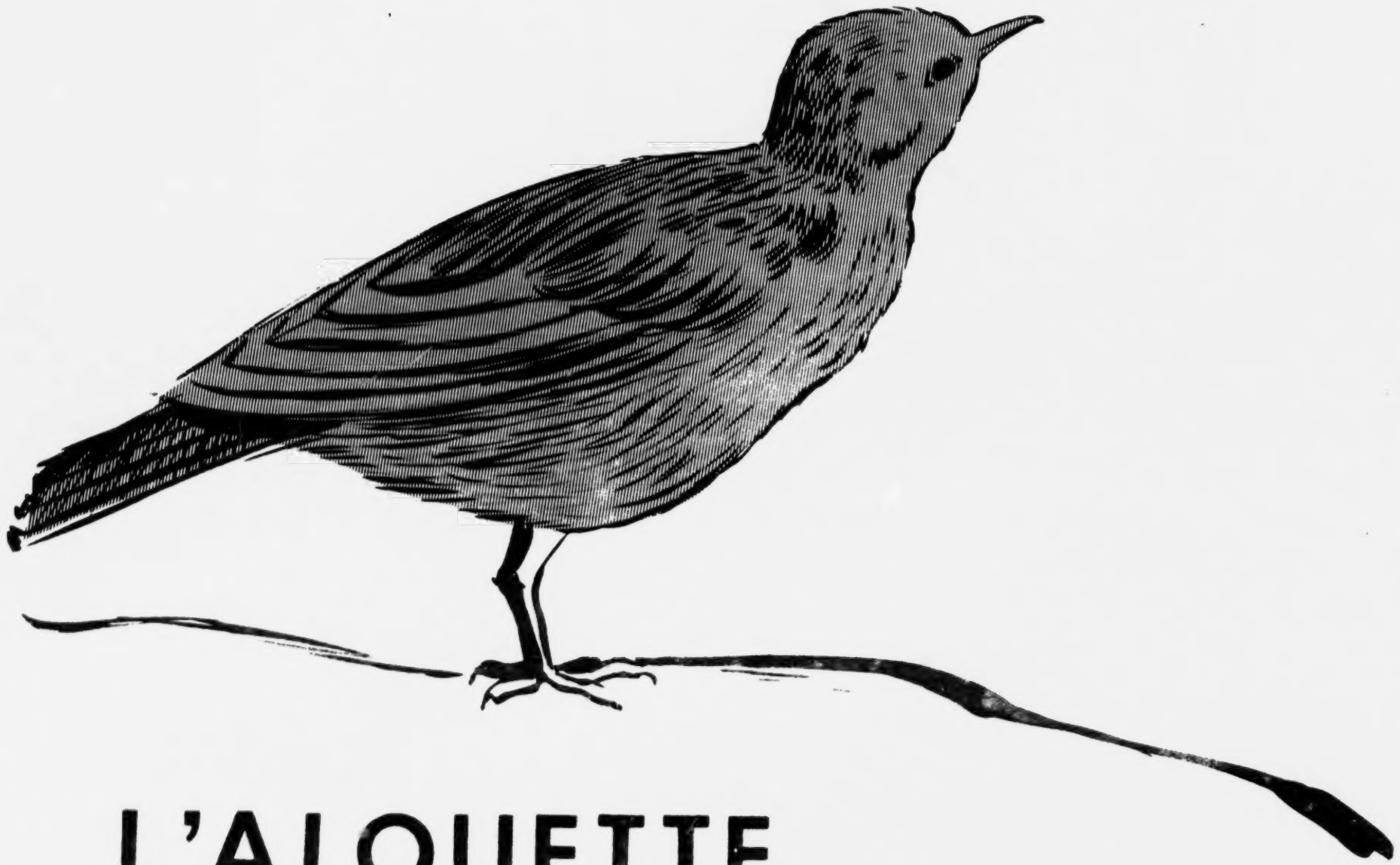
Le sous-préfet 149

LA FAUVETTE



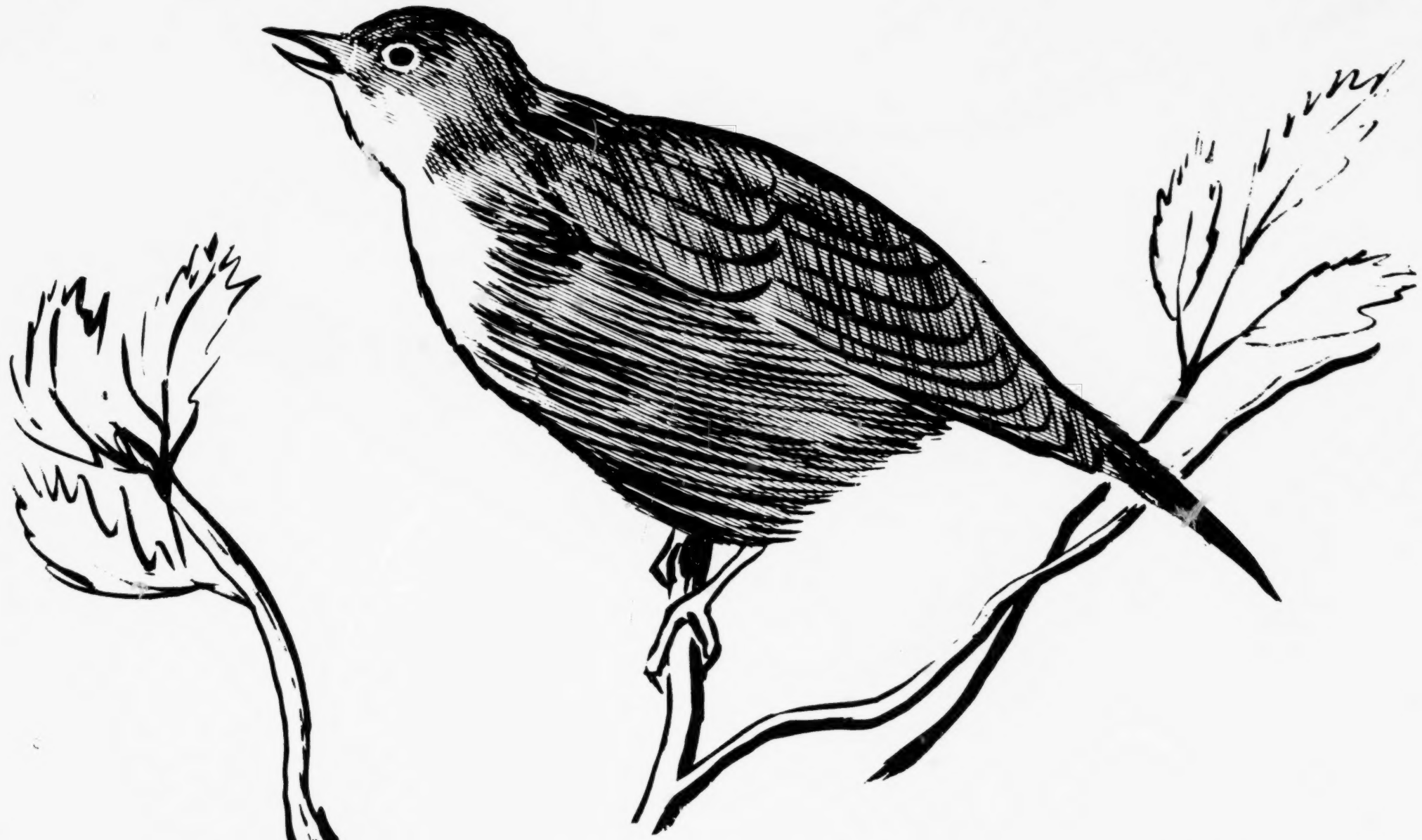
150 Le sous préfet

LE BOUVREUIL



L'ALOUETTE

Le sous-ordre 151



LE ROSSIGNOL

Le sous-préfet 153

UN PIVERT

Ce conte est si enjoué, si ensoleillé d'esprit méridional, et sa merveilleuse poésie crée un monde si vivant, que le récit est capable de passionner les étudiants étrangers malgré la richesse typiquement romantique du vocabulaire.[1]

Quelles manifestations du mouvement romantique peut-on découvrir dans ce petit conte? -- par exemple, le thème de la supériorité de la poésie, de la fantaisie, sur les devoirs routiniers; celui de la beauté de la nature sauvage; celui de l'opposition entre l'artiste créateur et la société bourgeoise; et aussi le réalisme romantique, le goût du détail matériel. Outre l'attitude des artistes envers les bourgeois, d'autres aspects de la société sont reflétés dans ce conte. Les Français sont fiers de traditions contradictoires qui ont prévalu successivement dans la longue histoire du pays. Notez l'admiration vouée à la Révolution qui se trahit dans le costume du sous-préfet, et en même temps, admiration l'Ancien Régime dont la pompe se perpétue dans la calèche aux deux serviteurs.

Le professeur pourra attirer l'attention sur certains aspects de la structure sociale que ce conte décrit avec amusement. ainsi le respect témoigné par les serviteurs de la sous-préfecture, et par les citoyens de La Combe (petite vallée)-aux-Fées, envers le sous-préfet qui représente le pouvoir de l'Etat, de la capitale lointaine. Daudet exploite cette attitude pour accentuer le contraste entre les sentiments et la position du fonctionnaire.

---

1. L'une des études les plus instructives que puissent faire des étudiants d'université ou de lycée serait de formuler une définition du mouvement romantique et de comparer les différentes formes que le mouvement a prises en France et dans d'autres pays. La bibliographie présentée à la fin de ce chapitre rendrait plus facile l'étude de cet aspect de la civilisation française.

On trouvera dans l'interprétation de M. Viala un véritable trésor d'intonations, de gestes et d'expressions qui correspondent dans la société française aux sentiments et aux attitudes si clairement indiqués par le texte de Daudet. On peut même noter dans le jeu de l'acteur une nuance de couleur régionale, car M. Viala connaît bien le Midi de la France.

Mais il nous semble que le seul commentaire essentiel pour faire apprécier ce joyau doit tendre à faciliter l'enseignement de son lexique. Il s'agit de séparer les mots du vocabulaire courants des mots plus rares et de définir ceux-ci, soit par des phrases soit par des illustrations.

Heureusement, la plus grande partie du vocabulaire est composée de mots du langage courant. L'étudiant devrait les apprendre s'il ne les sait déjà. Réunissons d'abord ces mots. Ils se trouvent déjà dans les listes de fréquences du Français fondamental, 1er Degré,[2] ainsi que dans Le Dictionnaire fondamental,[3] à l'exception de ceux précédés d'un

---

2. Le Français fondamental, 1er Degré, deuxième édition. Philadelphie: Chilton, 1959. Cette oeuvre, précédement titulée Le Français élémentaire, comprend le vocabulaire et la grammaire que le Centre d'Etude à l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud considère comme essentiels pour l'enseignement du français aux commençants. Le Centre a établi cette liste de fréquences selon deux critères: on a choisi, premièrement, les mots les plus utilisés de la langue parlée: et parce que ces mots sont pour la plupart des verbes et des éléments de construction grammaticale, on a ajouté des mots dits disponibles, c'est-à-dire, des mots qu'on doit avoir à sa disposition. -- Préface, pp. 13-14 de la 2e édition.
3. Georges Gougenheim. Dictionnaire fondamental de la langue française. Paris: Didier, 1958. Ce dictionnaire comprend les mots qui se trouvent dans Le Français élémentaire (titre de l'édition de 1954 du Français fondamental), auxquels on a ajouté 1700 mots nouveaux. Les additions viennent surtout d'un examen statistique de la langue parlée, mais on a tenu compte de la langue écrite en utilisant le dépouillement de textes fait par Vander Beke (The French Word Book, tabulated and edited by George E. Vander Beke. New York: Macmillan, 1932. Publications of the American and Canadian Committees on Modern Languages, Vol. 15). Le Dictionnaire fondamental contient des définitions et des exemples, dont le vocabulaire ne dépasse pas les termes énumérés dans ce Dictionnaire. (Voir l'Avant-propos.)

astérisque qui ne figurent que dans le dernier de ces deux ouvrages.

agricole
air
aller
alors
apercevoir
un arbre
argent
s'arrêter (de)
s'asseoir
* assurance
attendre
l'autre
avec
avoir (il y a)

* la bande
bas
à bas de
beau, belle, bel
beaucoup
blanc, blanche
blond, blonde
le bois
du bord de
le bout
au bout de
la branche
le bruit

cacher (caché)
ce, cet, cette, ces
chanter
le charme, * charmer
chasser, chassant
chaud (il fait chaud)
le chemin
cher, chers
le coeur
coller, collant, -e
comme
commencer à
* composer
continuer à
coucher
courir
couvrir
le crayon
crier
la culotte

dans
demander
se demander
derrière
au-dessus de
deux
devant
devenir
* le diable
dire
donc
doux, douce

empêcher
emporter
en
encore
entrer
envoyer
essayer
être
ce + être

* la face
faire
falloir
* fameux
la feuille
* fin,-e
fois
* frais, fraîche

genou, genoux
les gens
* le geste
grand, grande
gros
* un habitant
l'herbe
l'heure
* horreur

* inquiet
* interrompre, interrompt
* ivre de

158 Le sous-préfet

* ne...jamais
le jardin
jeune
joli
la journée

là-bas
large
lever
loin
* lorsque

mais
le maître
méchant
mettre
mieux
au milieu de
millier (de)
* ministre
le monde
monsieur, messieurs
* la mousse
la musique

ne...plus
ni...ni
nouveau

oiseau
on
oser, osé
ouvrir

le papier
* parfum
pas du tout

pendant
petit
avoir peur
au pied de
plutôt
poser
pour
la poussière
* le prince
se promener
* prononcer
puis
* puisque

quand
que
quel, quelle
qui

* reculer
regarder
région
* relever
remarquer
répéter
répondre
se reposer
reprendre
* se remettre à
* résister
se retourner
* ne...rien
rire
rouge
la route
la saison

sauter
savoir (sais)
* le seigneur
sembler
sentir
si
* le signe
le silence
* la soie
le soleil
* songer à
la source
sous
* un spectacle
* de suite
* la suite
sur

le tas
le temps
la tête
* tige
tirer (de)
tout, toute
* tout à coup
tout à l'heure
triste
trois

vainement, * vain
venir
le ventre
vers (preposition)
* le vers
vert
vieux
vingt

* violette
voir
vouloir

Les mots suivants, qui ne figurent ni dans Le Français fondamental ni dans Le Dictionnaire fondamental seront probablement les moins connus des étudiants. Nous les présentons ici dans l'ordre du texte, que nous divisons en trois sections:

I (lignes 1-20)
II (lignes 21-53)
III (lignes 54-95)

le sous-préfet Un sous-préfet est une personne chargée de l'administration d'une subdivision d'un département de la France.

en tournée en voyage. Une tournée à itinéraire déterminé, que fait un fonctionnaire, un commerçant, etc. Petit Larousse.

le cocher un conducteur. En anglais: coachman. Montrez la calèche à la page 139. "Voici le cocher qui guide les chevaux."

le laquais Un valet, un serviteur, une personne qui sert. Le laquais se tient à l'arrière de la calèche (p. 139.)

la calèche (Montrez l'image, p. 139.)

la sous-préfecture la ville où réside un sous-préfet, ou bien, la résidence d'un sous-préfet. "La calèche de la sous-préfecture emporte la sous-préfet."

majestueusement formation de cet adverbe: la majesté, majestueux (adjectif), majestueusement.

le concours toute compétition. Un concours agricole ressemble aux "country fair" de l'Amérique rural.

un habit un vêtement ou un costume d'homme. (Montrez

160 Le sous-préfet

<u>brodé</u>	coudre des dessins en relief sur un tissu. En anglais: embroider.
<u>le claque</u>	un chapeau qui se plie pour devenir plat et qu'on peut mettre sous le bras. (Montrez l'image, p.141.)
<u>une épée</u>	une arme qui comprend une longue lame, droite ou courbée, et une poignée. (Montrez l'image, p.142.)
<u>la poignée</u>	la partie d'un objet par où on le prend. (Vient du mot "le poing," qui veut dire la main fermée.) (Montrez l'image, p.142.)
<u>nacre</u>	une substance qui forme les perles fines. On trouve de la nacre à la surface intérieure d'une écaille d'huître. La nacre a cette belle couleur variée qu'on appelle "iridescente." En anglais: mother-of-pearl.
<u>la serviette</u>	une sorte de grand portefeuille. (Montrez l'image, p.143.)
<u>(en) chagrin</u>	cuir, en peau de chèvre ou de mouton. Ex.: un sac en chagrin.
<u>gaufrer</u>	dessiner sur du cuir. Il y a des sacs en cuir gaufré.
<u>le discours</u>	Une personne parle devant un groupe plus ou moins grand. Le Président des Etats-Unis et le Président de la Répu - blique Française font quelquefois des discours à la télévision.
<u>administré</u>	celui qui est soumis (mettre sous) à une <u>administration</u> (mot qui a le même sens qu'en anglais). Le sous-préfet parle des habitants de la région qu'il administre, en les appelant ses "chers administrés." Depuis les réformes administratives de Napoléon, un préfet et un sous-préfet administrent un département de la France.
<u>avoir beau</u>	"avoir beau" + infinitif = faire quelque chose en vain; par exemple: j'ai beau parler, vous ne m'écoutez pas.
<u>tortiller</u>	tourner en sens contraire, à plusieurs tours, un corps par ses deux extrémités. Ex.: tortiller une corde.

les favoris(m.)	touffes de barbe -- extension des cheveux -- qu'on laisse croître de chaque côté du visage, devant les oreilles(V. la p.14)
à perte de vue	hors de la portée de la vue, très loin; jusqu'à ce qu'on perde de vue l'objet qu'on poursuit de l'oeil.
poudroyer	être couvert de poussière. La route poudroie: la surface de la route devient une poudre fine.
embraser	éclairer (illuminer) vivement. Ex.: le soleil couchant embrase le ciel. (Ne pas confondre avec embrasser.)
un ormeau	un jeune orme. Une sorte d'arbre à feuilles finement dentelées. En anglais: elm tree. (Voir la page 145.)
la cigale	un insecte abondant dans la région méditerranéenne, vivant sur les arbres, dont il puise la sève. Longueur, avec les ailes, 5 centimètres. Voir l'image, p.146.
tressaillir	éprouver une agitation vive et passagère. On peut tressaillir de joie, de crainte, etc.
un coteau	vient du mot côte. La pente d'une colline. (Voir la p.147.)
séduire	charmer.
le chêne	une sorte d'arbre qui a cette feuille dentelée (montrez l'image, p.148.) En anglais: oak tree.
le gazon	couverture que forme l'herbe sur la terre.
à voix basse	Quand on parle à voix basse, on ne fait guère de bruit.
la feuillée	un abri (lieu où l'on peut se mettre à couvert) formé de branches garnies de feuilles.
ravi	très heureux.
le pan	morceau d'étoffe (de tissu). Partie tombante d'un vêtement. (Montrer l'image, p.140.) On dit aussi un pan de mur: une surface verticale de quelque étendue.

la fauvette	oiseau de plumage fauve, au chant agréable. En anglais: warbler. (Montrez l'image, p.149.)
le bouvreuil	oiseau des bois et des jardins, à tête et ailes noires, à dos gris et ventre rose, mangeant des fruits et des graines. En anglais: bullfinch. (Montrez l'image, p.150.)
le rossignol	oiseau à plumage brun clair séjournant l'été dans les bois et parcs. Le mâle est un chanteur remarquable. En anglais: nightingale. (Montrez l'image, p.151.)
chuchoter	(mot onomatopoétique) prononcer sans voix. Par exemple: Jean chuchote quelques mots à l'oreille de Jacques.
chauve	dont la tête est sans cheveux. (Montrer l'image, p.144.)
une alouette	oiseau commun dans les champs. Elle ne va pas dans les arbres. Son plumage est brun. En anglais: lark. (Montrez l'image, p.152.)
la huppe	touffe de plumes que certains oiseaux ont sur la tête; par exemple: "une alouette à grande huppe..." (Montrez l'image, 152.)
embaumer	parfumer, exhaler une odeur agréable. Ex.: Les fleurs embaument l'air de leur parfum.
impassible	sans émotion.
le tapage	bruit tumultueux.
invoquer	appeler à son aide.
comice agricole	réunion formée par les propriétaires et les fermiers d'un arrondissement, pour améliorer les procédés agricoles. (Daudet s'amuse en plaçant l'idée littéraire d'une Muse dans cette atmosphère rustique et locale.)
déclamer	réciter à haute voix avec le ton et les gestes convenables.
la cérémonie	forme extérieure de solennité à l'occasion d'un événement de la vie sociale -- Petit Larousse.
un éclat	bruit soudain et violent; par exemple: éclat de tonnerre, de voix.

le pivert	oiseau du genre pie (on dit aussi "pie-vert") à plumage vert et jaune sur le corps, rouge sur la tête, commun dans les bois et les bosquets. Pareil au "woodpecker." (Montrez l'image, p.153 ; p. 141 pour la l. 65 du texte.
percher	se poser sur une branche. (Se dit des oiseaux.) (Montrez l'image de la fauvette à la page 149: "Cet oiseau est perché sur une branche.")
hausser les épaules	lever les épaules en signe d'indifférence ou de mépris.
à quoi bon?	Pourquoi? -- c'est-à-dire Que gagnerait-on à faire cela? Qu'est-ce que cela accomplirait de bon?
la bête	l'animal: tout être animé autre que l'homme. L'accent circonflexe indique que le mot était autrefois beste (beast, en anglais).
effronté	impudent.
divin, divine	qui est de Dieu, qui lui appartient: la bonté divine. Par exagération: excellent, parfait.
conspirer	s'accorder dans un mauvais dessein. Par exemple: conspirer pour ruiner quelqu'un.
grisé	la condition d'avoir bu un peu trop. Synonymes: ivre, enivré, gris.
envahir	entrer violemment dans. En anglais: invade.
s'accouder	poser le coude. (Montrez l'image du sous-préfet qui s'accoude sur le gazon: il se repose sur un coude. Page 154.)
dégrafer	détacher l'agrafe de quelque chose. Une agrafe est un crochet de métal, qui sert à réunir les bords opposés d'un vêtement. (Montrez une agrafe sur l'image d'un habit à la page 140.)
balbutier	parler avec hésitation et difficulté. On balbutie quand on est très nerveux, ou très étonné; on dit par exemple "Je...je...je...suis confus."

164 Le sous-préfet

se voiler	se couvrir d'un voile (en anglais, veil). Un voile peut laisser entrevoir ce qu'il couvre.
débraillé	se dit d'une personne dont les vêtements sont en désordre.
un bohème	individu qui mène une vie désordonnée, sans préoccupation du lendemain: vie de bohème.
mâchonner	vient du latin masticāre, mâcher lentement, pulvériser avec les dents.

Le sous-préfet 165

Qu'est-ce que le Romantisme? --

Quelques sources pour une réponse à la question

Giraud, Jean. L'école romantique française: les doctrines et les hommes. Paris: Colin, 1927.

Souriau, Maurice. Histoire du romantisme en France. Paris: Spes, 3 volumes, 1929-1930.

"Romanticism: A Symposium," PMLA, 55 (1, March), 1940, pp. 1-60. See the following seven items.

Blankenagel, John C. "The Dominant Characteristics of German Romanticism," PMLA, 55 (1, March), 1940, pp. 1-10.

Havens, George R. "Romanticism in France," PMLA, 55 (1, March), 1940, pp. 10-20.

Fairchild, Hoxie N. "The Romantic Movement in England," PMLA, 55 (1, March), 1940, pp. 20-26.

McKenzie, Kenneth. "Romanticism in Italy," PMLA, 55 (1, March), 1940, pp. 27-35.

Farr, F. Courtney. "Romanticism in Spain," PMLA, 55 (1, March), 1940, pp. 36-46.

Nitchie, Elizabeth. "Romantic Permutations and Combinations in England," PMLA, 55 (1, March), 1940. pp. 46-53.

"A Selective Bibliography of Romanticism," PMLA, 55 (1, March), 1940, pp. 53-60.

Martino, Pierre. L'époque romantique en France, 1815-1830. Paris: Boivin et Cie, 1944.

Salvan, J. L. "Recent French Criticism on Romanticism," Symposium, 1 (May), 1947, pp. 43-53.

Derby, J. Raymond. "The Romantic Movement: A Selective and Critical Bibliography for the Year 1949," Philological Quarterly, 29 (April), 1950, pp. 97-150. [Initiated an excellent annual series.]

Peyre, Henri. Perspective on Romanticism, paper read at the Sixty-Fifth Annual Meeting of the Modern Language Association, December 27-29, 1950, General Topics II: Critical Study of Romanticism.

166 Le sous-préfet

Levaillant, M., et al. "Problèmes ou problème du Romantisme?" Revue des Sciences Humaines, n.s., Fasc. 62-63 (Avril-Septembre), 1951, pp. 89-304.

Peckham, Morse. "Toward a Theory of Romanticism," PMLA, 66 (2, March), 1951, pp. 5-23.

Michaud, Guy, et Ph. Van Tieghem. Le Romantisme; l'histoire, la doctrine, les oeuvres. Paris: Classiques Hachette, 1952.

Studies in Romanticism [Quarterly. David B. Green, Editor. Graduate School, Boston University] 1961-.

Accame, Giano. "Contradizioni di un romanticismo a destra," Dialoghi, 9, 1961, pp. 439-472.

Barzun, Jacques. "Romanticism Today," Encounter, 17 (September), 1961, pp. 26-32.

Immerwahr, R. "Contests and Connotations of the Word 'romantic' at the Dawn of the Romantic Movement," Langue et littérature, 6, 1961, pp. 350-351.

Peckham, Morse. "Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations," Studies in Romanticism, 1, 1961, pp. 1-8.

Remak, Henry H. H. "West European Romanticism: Definition and Scope," Comparative Literature, 14, 1962, pp. 223-259.

Wellek, René. Concepts of Criticism. New Haven: Yale University Press, 1963. See especially "The Concept of Romanticism in Literary History," pp. 128-198; "Romanticism Re-examined," pp. 199-221; "The Concept of Realism in Literary Scholarship," pp. 222-255.

Chapitre XX

La Versification française étudiée dans les textes du film-récital de Pierre Viala

L'étude de la versification représente une analyse technique de la manière dont les vers sont construits. En effet, la versification, c'est-à-dire la façon de faire des vers, n'est qu'un outil, un instrument de travail grâce auquel les poètes arrivent à bâtir un ensemble cohérent, un tout artistique: le poème.

Les ressources d'expression dont les poètes ont disposé à travers les siècles ont naturellement varié, depuis Charles d'Orléans, poète du moyen âge, jusqu'à Raymond Grenier, poète contemporain. Les règles prosodiques qu'ils ont appliquées plus ou moins strictement à leurs vers, pour leur imprimer la régularité métrique essentielle à un poème, ont évolué beaucoup entre la fin du XV^{e} siècle et le milieu du XX^{e}.[1] La connaissance de ces règles est indispensable à quiconque veut saisir la beauté d'une poésie. Elles nous permettent de comprendre en quoi et pourquoi le mouvement du vers français diffère du mouvement de la prose.

Ecoutez la différence entre ce quatrain du rondeau de Charles d'Orléans --

> Rivière, fontaine et ruisseau
> Portent en livrée jolie,
> Gouttes d'argent d'orfèvrerie,
> Chacun s'habille de nouveau.

et ce passage en belle prose d'Alphonse Daudet, toute rythmée qu'elle soit --

> Par cette journée mémorable, M. le sous-préfet a mis son bel habit brodé, son petit claque, sa culotte collante à bandes d'argent et son épée de gala à poignée de nacre... (Le sous-préfet aux champs)

Et de même, le contraste entre les 22 syllabes de la phrase:

> A voix basse, sous la feuillée, on se demande quel est ce beau seigneur en culotte d'argent...

---

1. Voir la note bibliographique à la page 180.

et la noblesse, l'ampleur de l'exclamation finale de La Fontaine dans Le singe et le léopard (20 syllabes en deux vers):

> Oh! que de grands seigneurs, au léopard semblables,
> N'ont que l'habit pour tous talents!

L'accent d'intensité

En prose, l'accent dit "d'intensité" (ou"accent tonique") -- bien moins fort en français qu'en anglais[2] -- se pose sur la dernière syllabe d'un mot ou d'un groupe de mots formant une unité de sens:

> ...et se demandé[3] à voix bassé quel est ce beau seigneur qui se promené en culotté d'argent.
>
> ...M. le sous-préfet avec sa belle culotté et sa serviette en chagrin gaufré...
>
> ...Ce n'est pas un artisté, puisqu'il a une culotté en argent, c'est plutôt un princé.

On voit que suivant le mouvement de la phrase, culotté est parfois accentué, parfois inaccentué: uné-culotté-en-argent; l'expression culotté-en-argent ou culotté-d'argent constitue un tout. De même dans son-bel-habit-brodé, la voyelle i est atone, c'est-à-dire dépourvue d'accent, tandis que le groupe de mots: relèvé-les-pans-de-son-habit porte un accent sur la dernière syllabe de ce même mot habit, tout comme dans le vers de La Fontaine:

N'ont (4) que l'habit // pour (2) tous (2) talents.

Le groupe rythmique

Le groupe rythmique en prose est constitué d'environ 6 syllabes. En poésie, il n'a le plus souvent que 1, 2, 3 ou 4 syllabes.

Le (2) singé avait (4) raison: (3) ce n'est pas (3) sur l'habit...

C'est pourquoi le poète, qui s'exprime avec concision emploie des mots bien choisis, chargés de sens, et, de préférence

---

2. C'est en effet un accent qui se manifeste non point par son degré de puissance, mais par son étendue dans le temps: voir à ce sujet les études de M. Pierre Delattre, en particulier les "Principes de phonétique française à l'usage des étudiants anglo-américains."
3. Le é (barré) indiquera que cette voyelle est muette et par conséquent ne compte pas dans le nombre des syllabes prononcées.

relativement courts:

L'un d'eux disait: Messieurs, mon mérite et ma gloire...
(1) (1) (2) (2) (1) (2) (1) (1) (1)

tandis que le prosateur peut se permettre d'utiliser des mots de plus de trois syllabes et d'écrire:

"Messieurs et chers administrés," dit le sous-préfet de
(2) (1) (1) (4) (1) (1) (3) (1)

sa voix de cérémonie...
(1) (1) (1) (4)

La mesure

En prose courante, comme on vient de le voir dans l'exemple précédent

(2)-(1)(1)(4)-(1)(1)(3)-(1)(1)(1) (1)(4)...

il n'y a pas de régularité. Le nombre de syllabes varie d'un groupe à l'autre. Voilà encore un exemple:

Non, dit le bouvreuil, ce n'est pas un artisté puisqu'il
1 4 6

a uné culotté en argent; c'est plutôt un princé.
9 5

En poésie, au contraire, il existe une certaine continuité dans le mouvement, due à la répétition des accents qui doivent revenir à intervalles réguliers, créant donc, comme en musique, des mesures. Ainsi:

"Je me demandé quellé est cetté langueur qui pénètré mon coeur,
4 5 6

en villé quand il pleut" est traduit par Verlaine:
2 3

Il pleure dans mon coeur = 6
2 4

Commé il pleut sur la villé = 6
3 3

Quelle est cette langueur = 6
2 4

Qui pénètre mon coeur? = 6
3 3

Octosyllabes

Au moyen âge, un des vers préférés était l'octosyllabe, c'est-à-dire le vers de huit syllabes ou vers octosyllabique:

Le temps a lais-sé son man-teau (Charles d'Orléans: Rondeau)
1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8

Cet octosyllabe a le plus souvent trois syllabes accentuées, formant trois mesures, comme dans une chanson:

Le temps + a laissé + son manteau = 8
2 3 3

De vent + de froidu-re et de pluie. = 8
2 3 3

C'est donc un trimètre.

Lorsque le vers a seulement deux syllabes accentuées, donc deux unités métriques, nous parlons de dimètre. Dans Rondeau, Charles d'Orléans alterne les trimètres et les dimètres pour éviter la monotonie:

Et s'est vêtu + de broderie = 8
2 2 4

De soleil luisant, + clair et beau = 8
3 2 3

Au XVI^{e} siècle, Ronsard emploie aussi l'octosyllabe à trois mesures --

Mignonne, + allons voir + si la rose = 8
2 3 3

et à deux mesures, alternativement --

Qui ce matin + avait déclose = 8
4 4

L'alexandrin

Mais au XVII^{e} siècle, le vers classique par excellence est le vers de douze syllabes, qu'on appelle l'alexandrin.

...Un manchon de ma peau, tant elle est bigarrée
3 + 3 + 3 + 3 = 12

...Mon voisin léopard l'a sur soi seulement
3 + 3 + 3 + 3 = 12

(La Fontaine: Le singe et le léopard)

Puisque l'alexandrin a ici 4 mesures égales de 3 syllabes chacune, il constitue un tétramètre régulier.

Nous rendrons à chacun son argent à la porte

On a tenté d'assimiler ce rythme bien réglé à celui du coeur de l'homme, dont chaque battement dure trois-quarts de seconde, c'est-à-dire le temps de prononcer trois syllabes. Toutes les trois secondes nous avons donc 4 battements de coeur, ce qui correspond à 4 mesures métriques, c'est-à-dire aux douze syllabes du vers alexandrin, si on le dit simplement, à vitesse normale, sans se presser. Cette symétrie, satisfaisante par son équilibre, par sa juste mesure si chère à "l'honnête homme,"[4] sert de base à la poésie classique. On prend cette régularité comme point de départ, mais les variations en sont infinies. Si le sujet parlant modifie son débit pour exprimer des sensations diverses, parallèlement son coeur bat, lui aussi, plus ou moins vite (voir Guiraud, op.cit., ci-dessous, p.180).

La coupe

A la fin de chaque mesure la voix monte, appuyant légèrement sur la syllabe qui porte l'accent rythmique; puis la voix tombe en passant de cette syllabe accentuée à la syllabe non

---

4. L'honnête homme et l'honnête femme représentent le personnalité idéale -- raisonnable, généreuse, aux sympathies universelles -- cultivée en France surtout à partir du XVIIe siècle. Voir également Maurice Bruézière et Gaston Mauger, La France et ses écrivains, Paris, Hachette, 1957, pp. 92-93, Tome IV de Cours de langue et de civilisation françaises.

accentuée qui commence la mesure suivante: par exemple, entre "-chon" et "de" dans: "Un manchon de ma peau." Ce changement constitue la coupe. L'alexandrin de base a ainsi quatre coupes régulières:

Nous rendrons / à chacun / son argent / à la porté
3 3 3 3

(Le singe et le léopard)

La césure

Si l'alexandrin est prononcé lentement, nous sommes obligés de nous arrêter pour respirer normalement au bout de trois secondes, c'est-à-dire au bout de six syllabes. Pour nous permettre de reprendre haleine, le poète construira le plus souvent son vers de sorte que la fin de la deuxième coupe coïncide avec la fin d'une unité syntaxique, d'une unité de sens. Cette coupure est souvent indiquée par un signe de ponctuation. C'est la pause médiane qui coupe le vers en deux "hémistiches"; on appelle ce temps d'arrêt "la césure" (indiquée par le signe: //).

Un manchon / de ma peau // tant elle est / bigarrée

Dans la conversation, au contraire, on parle en général plus vite; chaque groupe rythmique est, nous l'avons dit, d'environ six syllabes, mais on ne s'arrête pour respirer qu'au bout de douze syllabes environ, parce qu'en principe on récite deux fois plus lentement qu'on ne parle en prose:

"Il se retourné et ne voit rien qu'un gros pivert (12 syllabes)// (pause respiratoire) qui le regardé en riant, perché sur son claque."

"...Et les sourcés lui font sous la mousse une musique divine." (13 syllabes)

"Voilà les pétites violettes / (coupe rythmique) qui se haussent vers lui (12 syllabes) // (pause respiratoire)
sur le bout de leurs tiges / (coupe rythmique) et qui lui disent
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
doucément:..." (12 syllabes)
11 12

(Alphonse Daudet: Le sous-préfet aux champs)

"Nous croyons que ça a toujours existé tout ça." (12 syllabes)

(Charles Cros: Autrefois)

L'enjambement et le rejet

Pour la même raison, on s'arrête aussi pour respirer à la fin d'un alexandrin. La pensée s'arrête à la rime, et le mouvement est calqué sur le sens: les deux font du vers un tout complet. Mais au XIX^{e} siècle, les Romantiques et, après eux, Rimbaud, ont essayé de rendre le vers moins rigide, plus souple, plus semblable à la conversation, en pratiquant l'enjambement d'un vers à l'autre:

> Voilà qu'on aperçoit un tout petit chiffon
> D'azur sombre..
> Piqué d'une mauvaise étoile, qui se fond
> Avec de doux frissons..
>
> (Rimbaud: Roman)

Les mots qui sont ainsi mis en rejet prennent de ce fait plus de relief, plus d'importance.

Combinaison de mesures

Toujours pour imiter le rythme libre de la conversation, le poète peut employer une combinaison de deux vers différents, comme le fait par exemple La Fontaine, en mêlant des octosyllabes à des alexandrins. De même, dans Le ciel est par-dessus le toit -- alors que l'auteur, seul, en prison, semble se parler lentement à lui-même -- Verlaine utilise un vers de 8 syllabes suivi d'un vers de 4 syllabes, les deux formant un tout qui égale les douze syllabes d'une phrase entière:

> Le ciel est par-dessus le toit = 8
> Si bleu, si calme. = 4

Dans les douze vers des trois premières strophes de ce poème nous avons ainsi six phrases parallèles de douze syllabes chacune, régulièrement réparties: 8 + 4.

On voit que, même lorsque le poète français exprime le mieux son originalité, il aime rester dans la norme rythmique, conserver une juste proportion de base sur laquelle sa fantaisie brodera des variantes. Alors, tout comme dans une chanson, les

combinaisons rythmiques, c'est-à-dire les variations dans le jeu des mesures, servent à traduire les intentions de l'écrivain.

C'est en changeant le nombre de syllabes, en déplaçant les pauses respiratoires à l'intérieur de chaque vers, que La Fontaine réussit à nous donner, dans le cadre traditionnel des vers de douze et de huit syllabes, l'impression d'un parler charlatanesque[5] extrêmement animé, rendu vivant par les multiples procédés rythmiques qu'on peut employer en poésie.[6]

La rime, homophonie (identité) de la dernière syllabe accentuée de deux ou de plusieurs mots , contribue elle aussi à renforcer la musique du vers. En fait, dans les alexandrins du Roman de Rimbaud, lorsque la césure n'est point marquée, la rime seule sert à distinguer la métrique du vers d'une simple narration en prose:

> Un beau soir, foin des bocks et de la limonade...
> On va sous les tilleuls / verts / de la promenade.

Ce dernier vers sans coupe médiane serait peu harmonieux, si on ne l'interprétait très simplement sur un ton presque prosaïque, peut-être un peu lent, avec une pointe de rêverie marquée après le mot tilleuls, détachant le mot verts, synonyme de printemps et de jeunesse. A la fin du poème, verts est dit, cette fois, d'un ton narquois. "Et qu'on a des tilleuls (pause presque imperceptible) verts (seconde pause encore plus courte) sur la promenade." Rimbaud se moque de lui-même. Le rythme sert donc ici encore à mettre en valeur la pensée de l'auteur.

---

5. Le charlatan est celui qui, à la foire ou au spectacle, parle beaucoup, comme le fait le singe, afin d'attirer l'attention du public, et en vue d'exploiter la crédulité de ceux qui l'écoutent.
6. Pour une analyse plus détaillée de l'art du vers chez La Fontaine, consulter Maurice Grammont: Le Vers français, et Fernand Gohin: L'Art de La Fontaine dans ses Fables.

Si la même rime est répétée 14 fois à travers tout le poème, comme dans Le pélican de Robert Desnos, elle devient un jeu musical qui exerce un pouvoir incantatoire, elle domine le texte, elle a le pouvoir magique d'un écho.

...Jonathan -...dix-huit ans -...pélican -...(Ex)trèmé-Orient
(1)(2)(3) (1) (2) (3) (1)(2)(3) (1) (2)(3)

On dirait le battement sourd d'un roulement de tambour.

(Au cours de l'analyse des procédés techniques du vers, on se rend compte à quel point il est difficile de dissocier les effets produits par le mouvement rythmique qui tient compte du temps utilisé, de la longueur et de l'intensité des différentes parties du vers, et les résultats acquis par les valeurs harmoniques, c'est-à-dire la tonalité des syllabes sonores.)

Depuis le XV^{e} siècle les poètes français distinguent entre rime "féminine" et rime "masculine." Quand la syllabe accentuée est suivie d'une syllabe contenant un e muet (limonadé, mignonné, rosés, ils chantént) nous avons une rime "féminine" (f.). La dernière syllabe n'est pas comptée. Le e muet garde la valeur d'un soupir étouffé qui adoucit la fin du vers:

Donc, si vous me croyez, mignonné, (f.)
Tandis que votré âge fleuronné (f.)

Les mots qui se terminent avec une syllabe qui contient la voyelle accentuée fournissent des rimes "masculines" (m.). (coeur -- langueur).

Si les rimes masculines ou féminines se suivent, ce sont des rimes "plates": mignonne, - fleuronne. Dans Correspondances de Charles Baudelaire, elles sont "embrassées": mffm; fmmf... dans Roman de Rimbaud, elles sont "croisées": mfmf, fmfm...

Quant à la qualité des rimes nous distingons entre:

(1) Rimes pauvres, faibles ou insuffisantes
Homophonie de la voyelle accentuée
moi -- toi

(2) Rimes suffisantes
Homophonie de deux éléments terminant le mot

Voyelle accentuée + consonne suivante
f. table -- agréable, peine -- haine
m. coeur -- langueur

(3) Rimes riches
Homophonie de plusieurs éléments
consonne d'appui + voyelle accentuée + consonne
m. piliers -- familiers
enfant -- triomphant
f. infante -- triomphante
(f -- ph)

Le plus important, c'est que la rime éveille notre intérêt, qu'elle nous frappe, qu'elle provoque en nous une réaction ou un effet de surprise: Jonathan-pélican (Desnos: Le pélican) ou de plénitude de la pensée: ainsi dans Correspondances de Baudelaire: paroles/symboles, unité/clarté, l'encens/des sens.

L'assonance, au contraire de la rime riche, consiste dans la répétition de la seule voyelle accentuée, sans qu'on tienne compte de la consonne qui suit cette voyelle: rêves-mystères (Prévert: Chanson de la Seine).

Le poète a à sa disposition bien d'autres moyens d'expression sonores, sentis par l'oreille lorsqu'on prononce le texte à haute voix: ainsi l'allitération, ou répétition des mêmes sonorités au commencement de plusieurs syllabes ou de plusieurs mots:

C'est bien la pire peine... (Verlaine: Il pleure dans mon coeur)

Dans sa Chanson de la Seine, pour nous donner l'impression du mouvement "au fil de l'eau," Prévert triple les p et les m et reprend, en cascade, les mêmes mots:

En passant par Paris...
Et s'en va vers...
Et s'en va vers...
Au milieu des mystères
Des misères de Paris.

Pour rendre un effet de balancement répété, l'auteur alterne, presque régulièrement, les groupes ls ou lz: la

liquide l y revient à 35 reprises et le son s jusqu'à 50 fois.

C'est par de tels effets sonores, voulus par l'auteur, que la voix du récitant, interprétant fidèlement les intentions artistiques du poète, nous transmet des impressions exactes et fait ressortir jusqu'aux moindres nuances intellectuelles et psychologiques reflétées sur la page.

Deux exemples de poèmes à forme fixe: le rondeau et le sonnet

Le rondeau est un poème à forme fixe. Il est composé de trois couplets:[7] un quatrain, c'est-à-dire un ensemble de quatre vers, un tercet ou un ensemble de trois vers, et pour terminer, un couplet de cinq vers. Il n'a que deux rimes: dans Le rondeau de Charles d'Orléans la rime masculine est en "...eau," et la rime féminine en "...ie." Comme dans une chanson, nous avons un refrain: le premier vers du texte, repris à la fin du tercet et encore au tout dernier vers. Ceci donne au poème entier une cohésion, une unité, l'impression d'un ensemble bien composé.

Un sonnet, tel que le poème de Charles Baudelaire intitulé Correspondances comprend quatorze vers, répartis en deux quatrains sur deux rimes embrassées, suivis de deux tercets dont les rimes sont ici mêlées: abba, cddc, efefee. Ici également l'auteur s'applique à former un tout bien construit.

Les vers libres

On sait que dans la poésie moderne, le poète rejette souvent ces cadres plus ou moins rigides, il refuse même parfois l'aide de la rime, de l'assonance, et même des vers traditionnels pairs (4,6,8,10,12 syllabes) ou impairs (3,7, 9 syllabes) répétés dans un ordre établi pour créer une forme disciplinée dont la régularité plaît à l'oreille et l'esprit. Il essaye donc d'échapper à l'esclavage de la rime et, dans une certaine mesure, à celle des coupes régulières, pour pouvoir exprimer avec plus de liberté ce qu'il a à dire.[8]

---

7. "Chaque strophe faisant partie d'une chanson et terminée par un refrain" -- Petit Larousse.
8. Voir à la page 180 le renvoi au chapitre IV de Grubbs et Kneller.

Pourtant, par le jeu des répétitions rythmiques et par le jeu de leurs combinaisons variées, il crée lui aussi une espèce de chant. Par son dessin sonore, ce chant diffère d'un texte en prose. Par son motif il satisfait l'esprit et la sensibilité. Le poète moderne observe en effet une cadence propre à traduire le sens du texte -- une "juste cadence"[9] qui marque son originalité poétique. Ainsi, dans le texte de Jacques Prévert Promenade de Picasso il existe un rythme assez subtil calqué sur le mouvement même de la pensée et indiqué par la présentation typographique du poème sur la page. Dans le commentaire sur ce poème, à la page 91, on trouvera une analyse de son rythme.

Dans son film-récital, M. Pierre Viala exprime de façon très sensible la différence entre la prosodie syllabique de la poésie classique traditionnelle -- dans Correspondances, par exemple -- et la prosodie moderne depuis Paul Fort, celle qu'adopte Jacques Prévert, dans laquelle le rythme ne tient pas compte du e muet. Comme exemples de e muets non prononcés, escamotés dans la poésie moderne, on peut prendre les e barrés dans les vers suivants qui sont des vers de six syllabes:

Avec sa bell*e* rob*e* vert*e*...
Mais la Sein*e* s'en balanc*e*...
La regard*e* de travers...
Des misèr*e*s de Paris.

Il y a dans le même texte des e muets qui ne peuvent pas être escamotés. En leur redonnant une valeur syllabique l'auteur leur assigne une fonction stylistique et expressive:

Le jour comme la nuit 1 2 3 4 5 6	(indique le temps qui s'écoule lentement)
Tout le long de ses quais 1 2 3 4 5 6	(indique aussi la durée de la promenade et la longueur du parcours)
Ell*e* se la coul*e* douc*e* 1 2 3 4 5 6	(indique aussi la lenteur du débit de l'eau)

M. Viala prononce d'ailleurs tous ces e avec beaucoup de légèreté. C'est que, sans hausser le ton, il insiste à dessein ici sur la fluidité de la langue si semblable à celle de l'eau

---

9. Boileau (1636-1711), poète classique par excellence, emploie

courante. (On compte dans le texte jusqu'à 35 l et 50 s!) Il nous donne un exemple parfait de ce que Paul Claudel appelle la "belle coulée mélodique du français."[10] Exception: l'accent d'insistance mis sur la première syllabe du mot Paris (vers 10 et dernier vers). Cet accent inhabituel ne doit pas être confondu avec l'accent d'intensité (accent tonique). Les pauses plus longues que d'ordinaire servent aussi à mettre en relief certains mots: écoutez bien M. Viala:

> La Seine (pause) a de la chance...
> En passant comme un rêve (pause)
> Au milieu des mystères (pause)
> Des misères de Paris. (accent d'insistance)

Comme dans mainte oeuvre artistique il y a en poésie un apport de régularité et de diversité, plus ou moins grand suivant les textes. Un bon poème permet à l'oreille de déceler et de sentir par l'oreille la solidité de la structure de base, et la légèreté mouvante, vivante des groupes rythmiques qui dansent, tantôt longs, tantôt courts, tels des notes sur les lignes régulières d'une portée de musique. Il faut donc réciter la poésie comme on fait de la musique, de telle façon que ceux qui vous écoutent puissent sentir à la fois la fermeté du fond et la fantaisie des sons et groupes de sons divers. Vous procurez ainsi à vos auditeurs une jouissance artistique née de la vitalité créatrice du mouvement poétique...
Si vous le préférez, imaginez un treillis, au fond quadrillé, sur lequel s'étagent de coupe en coupe les parties de chaque vers, souples, originales dans leur variété, vibrant comme les multiples feuilles d'une vigne en espalier.

M.-G. S.

---

cette expression en louant Malherbe (1555-1628) qui:

> "...le premier en France
> Fit sentir dans ses vers une juste cadence."

Art Poétique (1674), Chant I, 131-132.

10. Article dans lequel Paul Claudel écrit au sujet de la représentation de King Lear par le Old Vic Theatre, "Avouerai-je que l'idiome explosif à quoi je tendais mon attention me faisait regretter cette belle coulée mélodique du français." (Ces expressions ne sont pas soulignées dans le texte.)

Pour une étude détaillée de la versification française, voir les excellentes études récentes de:

Guiraud, Pierre. Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry. Paris: Libraire Klincksieck, 1953.

Morier, Henri. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

Bégué, Louise. Choix de Poésies. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962. Voir en particulier pages ix-xx, "Introduction à la versification."

Grubbs, Henry A., et J. W. Kneller. Introduction à la poésie française. Boston: Ginn and Co., 1962. Chapitre premier et passim. Le chapitre IV, intitulé "Tradition, liberté et anarchie dans la forme du vers," pages 45-48, donne sept exemples des différentes formes que peut prendre la poésie française moderne.

Benamou, Michel. (à paraître) Appendice B., "Initiation à la versification française."

En outre, il convient de se référer aux travaux d'auteurs plus anciens qui font autorité:

Grammont, Maurice. Petit traité de versification française. Paris: Armand Colin, 1932.

Grammont, Maurice. Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie. Paris: Picard, 1904; 4e édition, Delagrave, 1937.

Thomas, Lucien-Paul. Le Vers moderne; ses moyens d'expression, son esthétique. Bruxelles: Editions de la Maison du Poète, [1943]. Les Cahiers du Journal des Poètes, Série des Essais.

"M. Maurice Grammont a exposé...la doctrine traditionnelle; ses recherches portent essentiellement sur l'époque classique et sur le romantisme, en attachant une importance toute particulière à Victor Hugo....notre attention principale débute à Verlaine et s'étend jusqu'à la jeune poésie actuelle." Page 10.

Suberville, Jean. Histoire et théorie de la versification française, Nouvelle édition revue et complétée. Paris: Les Editions de "L'Ecole," 1946.

Références

Dictionnaires pour enfants

Reed, Marie, et Edith Osswald. Mon petit dictionnaire. Paris: Les Éditions Cocorico, copyright, Simon and Schuster, Inc, and Artists and Writers Guild, Inc., 1949. Petits Livres d'Or.

Fourré, Pierre. Premier dictionnaire en images. Paris: Didier, 1957. 1300 mots, 225 pages.
"Ce dictionnaire en images présente les principaux sens des 1300 mots qui constituent le vocabulaire du 'Français Élémentaire' Premier Degré." (p. [5])

Pillet, Roger. Mon premier dictionnaire. Cleveland: The World Publishing Company, 1963. Illustrations by Joseph Low. $5.95.
A beautiful book for an elementary-school library. Based on French frequency lists supplemented by lists for American children's vocabulary. Excellent for its many child-oriented definitions, its illustrations in color, which encourage browsing, and its example sentences. From these a child would learn connotative associations even for words one would not look up for their denotative meaning, such as septembre and octobre. H.L.N.

Civilisation française

Bruhn, Wolfgang, and Max Tilke. A Pictorial History of Costume: A Survey of Costume of All Periods and Peoples from Antiquity to Modern Times including National Costume in Europe and Non-European Countries. New York: Praeger, 1955.

Mauger, Gaston. Cours de langue et de civilisation françaises. Paris: Librairie Hachette, 4 volumes. Tome III: Gaston Mauger. Cours de langue et de civilisation françaises pour les étudiants de tous pays, 1959. Tome IV: Maurice Burézière, et Gaston Mauger. La France et ses écrivains, 1957.
A set of three 33 1/3 rpm records, which employs the voices of three native Frenchmen, a man, a woman, and a child, is available at $15.75.

Wylie, Laurence, Else M. Fleissner, Juan Marechal, Donald Pitkin, and Ernest J. Simmons. "Six Cultures (French, German, Hispanic, Italian, Luso-Brazilian, Russian): Selective and Annotated Bibliographies," in Reports of Surveys and Studies in the Teaching of Modern Foreign Languages, 1959-1961. New York: The Modern Language

Association of America, 1962, pp. 253-275, France, pp. 254-257. Section on France published separately in the French Review, October 1962.

Biographie

Braun, Sidney D., editor. Dictionary of French Literature. New York: Philosophical Library, 1958. Paterson, New Jersey: Littlefield, Adams and Co., 1961. New Students Outline Series, No. 140. $2.25. 4th edition, New York: Fawcett World Library, Premier Books, 1964.

Bégué, Louise. Choix de Poésies. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962.

Pédagogie

Brooks, Nelson. Language and Language Learning: Theory and Practice. New York: Harcourt, Brace and Co., 1960.

Pleasants, Jeanne Varney, editor. The Language Laboratory and the Teaching of Literature. Newsletter, Modern Language Association Conference, 1961-.

Benamou, Michel. "Pour une pédagogie du style littéraire," French Review, 37 (2, December), 1963, pp. 158-168.

Nostrand, Howard Lee. "A Second Culture: New Imperative for American Education," Curricular Change in the Foreign Languages. Princeton, New Jersey: College Entrance Examination Board, 1963, pp. 32-45.

Steisel, Marie-Georgette. "Des chansons, passe encore, mais des poèmes, à leur âge!" French Review, 37 (1, October), 1963, pp. 51-63.

Lado, Robert. Language Teaching: A Scientific Approach. New York: McGraw-Hill, 1964.

Steisel, Marie-Georgette. "French Poetry for Children: A Selected Annotated Bibliography," Modern Language Journal, 48 (3, March), 1964, pp. 123-129.

Explication de texte

Spitzer, Leo. "Explication linguistique et littéraire de deux textes français," Français Moderne, 4, 1937, pp. 37-48.

Pouget, Pierre. L'explication française au Baccalauréat. Paris: Classiques Hachette, 1952.

Parmi les textes expliqués: La Fontaine, Le gland et la citrouille (pp. 62-68) et Baudelaire, Chant d'automne (pp. 115-119).

Rudler, Gustave. L'explication française: princepes et applications. Paris: Armand Colin, 1952.

Burnshaw, Stanley, editor. The Poem Itself. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.